This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Sammlung Kösel

Das griechische Drama

und

seine Wirkungen bis zur Gegenwart

von

Adolf Müller.

Verlag der
Jos. Kösel'schen Buchhandlung,
Kempten u. München

Digitized by Google

EX: LIBRIS.

Class 1569.04

Harvard College Library

FROM THE

SALISBURY FUND

Given in 1858 by STEPHEN SALISBURY, of Worcester, Mass. (Class of 1817), for "the purchase of books in the Greek and Latin languages, and books in other languages illustrating Greek and Latin books."

SAMMLUNG
KÖSEL

Digitized by Google

Sammlung Kösel

Preis pro Bändchen **M. 1.—.**

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten und München.

Die „Sammlung Kösel" will auf zuverlässige, leichtfaßliche und fesselnde Art in die wichtigsten Gebiete des theoretischen Wissens und der praktisch-technischen Weltkunde einführen. Ihre Eigenart, welche sie von allen ähnlichen Unternehmen unterscheidet, beruht namentlich darauf, daß alle Mitarbeiter, durchwegs hervorragende Fachmänner und angesehene Gelehrte, sich einer strengen Objektivität befleißigen. Mit festen und einheitlichen Gesichtspunkten der Stoffbehandlung verbindet sich eine besonders geschickte und eigenartige Wahl der Themen. Weitaus die Mehrzahl der behandelten Stoffe ist noch niemals in solcher knappen Form und Gemeinverständlichkeit behandelt worden.

Bisher erschienen die Bände:

1. **Recht, Staat und Gesellschaft.** Von Exz. Geh.-Rat Dr. Georg Frhr. von Hertling, Reichsrat der Krone Bayern, Universitätsprofessor in München.
2. **Verfassung und Organisation der Kirche.** Von Monsignore Dr. Paul Maria Baumgarten, Päpstlicher Hausprälat und Konsistorialrat in Rom.
3. **Die Fixsterne.** Von Dr. Joseph Plaßmann, Gymnasialprofessor und Universitätslektor in Münster.
4. **Eisen und Stahl.** Von Ingenieur Dr. Alois Wurm, Betriebschef in Osnabrück.
5. **Das Lehrerinnenwesen in Deutschland.** Von Pauline Herber, Kgl. Seminarlehrerin in Boppard.
6. **Geschichte der Kirchenmusik.** Von Stift-kapellmeister Dr. Karl Weinmann, Dozent an der Kirchenmusikschule in Regensburg.
7. **Mathematische Geographie.** Von Dr. H. P. Baum, Gymnasialprofessor in Baden.
8. **Die Messe im Morgenland.** Von Dr. A. Baumstark in Sasbach.
9. **Die Physik im Dienste der Medizin.** Von Ingenieur Fr. Dessauer, Direktor der Vereinigten Elektrotechn. Institute in Frankfurt-Aschaffenburg, und Dr. Paul C. Franze, Arzt in Nauheim.
10.—11. **Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.** Von Joseph Frhr. von Eichendorff. Neu herausgegeben und eingeleitet von Dr. Wilhelm Kosch, Universitätsprofessor in Freiburg i. S.
12. **Deutsche Wirtschaftsgeschichte im 19. Jahrhundert.** Von Dr. Georg Neubaus, Direktor des statist. Amtes in Königsberg.
13. **Geschichte der Pädagogik.** Von Dr. W. Toischer, Gymnasialdirektor in Saaz.
14. **Die Sittlichkeits-Gesetzgebung der Kulturstaaten.** Von Geheimrat Hermann Noeren, Oberlandesgerichtsrat in Köln.
15. **Franziskus-Legenden.** Ausgewählt für das deutsche Volk von Dr. P. Heribert Holzapfel, im Franziskanerkloster in München.
16. **Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern.** Von Dr. Guido M. Dreves in Mitwitz.
17. **Das Zeitungswesen.** Von Redakteur Tony Kellen in Essen.
18. **Geschichte der dänischen Literatur.** Von Johannes Jörgensen in Charlottenlund.
19. **Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart.** Von Adolf Müller, Professor an der Gelehrtenschule in Kiel.

Digitized by Google

Sammlung Kösel

Preis pro Bändchen **M. 1.—.**

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten und München.

Demnächst erscheinen:

Der Mensch, ein anthropologischer Grundriß. Von Dr Johannes Bumüller in Aufhausen.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Musikdirektor Univ.-Prof. Dr. F. Volbach in Tübingen.

Die kirchliche Kunst auf dem Lande. Von A. Heilmeyer, Bildhauer in München.

Die wichtigsten philosophischen Fachausdrücke. Von Hofrat Dr. O. Willmann, Universitätsprofessor i. P. in Salzburg.

Deutsche Physiker u. Chemiker. Von Prof. A. Kistner in Sinsheim i. E.

Deutsche Reichsverfassung u. Reichsverwaltung. Von Amtsgerichtsrat W. Coermann in Straßburg.

Kirchengeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Seb. Merkle, Univ.-Prof. in Würzburg.

Logik und Erkenntnistheorie. Von Dr. W. Switalski, Universitätsprofessor in Braunsberg.

Geschichte der neueren Philosophie. Von Dr. Clem. Baeumker, Univ.-Prof. in Straßburg.

Geschichte des deutschen Theaters. Von Dr. P. Expeditus Schmidt O. F. M. in München.

System der Ethik. Von Dr. M. Wittmann, Lyzealprofessor in Eichstätt.

Geschichte der polnischen Literatur. Von Martin Switalski, Gymn.-Prof. in Braunsberg.

Geschichte der spanischen Literatur. Von Dr. Joseph Hengesbach, Gymnasialprofessor in Düren.

Geschichte der altdeutschen Predigt. Von Hofrat Dr. Anton E. Schönbach, Univ.-Prof. in Graz.

Geschichte der mittelalterlichen Philosophie. Von Dr. Jos. Endres, Lyzealprofessor in Regensburg.

Die Arbeiterversicherung der Kulturstaaten. Von Johannes Kratz, Oberbergrat a. D. in Groß-Lichterfelde.

Geschichte der französischen Literatur. Von Dr. Nik. Welter, Gymnasialprofessor in Diekirch.

Weitere Bändchen sind in Vorbereitung.

Ein ausführliches Verzeichnis kann durch jede Buchhandlung und vom Verlag direkt bezogen werden.

Stimmen der Presse über die Sammlung Kösel:

Germania: „Man darf der „Sammlung Kösel" das Zeugnis ausstellen, daß sie für ein jedes Thema den rechten Bearbeiter zu finden wußte, mag es sich nun um Fragen des gelehrten Wissens oder um solche der praktischen Weltkunde handeln."

Köln. Volkszeitung: „Wir leben nicht mehr im Aufklärungszeitalter, wo man die Wissensbildung als die einzig erstrebenswerte ansah und durch sie jede andere, zumal die sittlich-religiöse, ausschalten und ersetzen zu können meinte. Die ernste Wissenschaft unserer Tage sucht und findet wieder die Harmonie mit dem religiösen Glauben, und die Populärwissenschaft, gerade weil sie sich an weitere Kreise wendet, muß diese grundlegende Harmonie um so gewisse hatter bewahren. Darum begrüßen wir mit großem Beifall die „Sammlung Kösel".

Kathol. Schulzeitung, Donauwörth: ... Man kann sich nur freuen, daß endlich ein derartiges Sammelwerk geboten wird, das auf christlicher Grundlage aufgebaut ist und das insbesondere den Bedürfnissen der Katholiken entgegenkommt. Volksbibliotheken werden bei dem Bildungsdrange, der gegenwärtig in allen Bevölkerungsschichten herrscht, fortan die „Sammlung Kösel" nicht entbehren können, aber auch der Lehrerwelt sind diese handlichen, gut ausgestatteten und billigen Bändchen sehr zu empfehlen.

Digitized by Google

Das griechische Drama

und

seine Wirkungen bis zur Gegenwart.

ℓ 46

Von

Dr. Adolf Müller,

Professor an der Gelehrtenschule in Kiel.

Kempten und München
Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung
1908.

Digitized by Google

class 1569.08
~~3265.33~~

Salisbury fund

Buchdruckerei der Jo. Kösel'schen Buchhandlung in Kempten.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Ursprung und Wesen des Dramas	1
Äschylus	17
Sophokles	44
Euripides	71
Die Komödie	109
Die Wirkungen des griechischen Dramas bis auf die Gegenwart	119

Digitized by Google

Literatur.

1. Die griechischen Literaturgeschichten von Bergk, Christ, Sittl.
2. Wilamowitz und Leo: Griechische und lateinische Literatur (Bd. I von Hinnebergs Wissen der Gegenwart).
3. Patin: Études sur les tragiques grecs.
4. Ad. Müller: Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles.
5. Die Ausgaben und Übersetzungen griechischer Tragödien von Wilamowitz (Weidmann).
6. Die Einleitungen zu den Schulausgaben der griechischen Tragiker bei Teubner u. Weidmann.
7. Bethe: Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum.
8. Nibbeck: Geschichte der römischen Dichtung.
9. Bornhak: Geschichte der französischen Literatur.
10. Suchier u. Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur.
11. Taine: Geschichte der englischen Literatur.
12. Koberstein: Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur.
13. Goedeke: Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung.
14. Cholevius: Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen.
15. Klein: Geschichte des Dramas.
16. Erich Schmidt: Lessing.
17. Haym: Die romantische Schule.
18. Scherer: Aufsätze über Goethe.

Digitized by Google

Ursprung und Wesen des Dramas.

I.

Wir bitten den geneigten Leser, der diese Blätter aufschlägt in dem Wunsche, etwas über Wesen und Art des antiken Dramas zu erfahren, sich etwa in das Jahr 450 v. Chr. zu versetzen und uns in das Dionysostheater der Stadt Athen zu begleiten. Eine strahlende Märzsonne überflutet mit ihren Lichtmassen den wohl 20 000 Menschen fassenden Zuschauerraum, dessen Sitzplätze am Südabhange des Burgfelsens einen kreisförmigen Platz bis auf sein Südsegment umrunden. Das Volk der glänzendsten Stadt von Hellas ist in festlicher Erwartung versammelt, um die ideale Gabe zu genießen, welche erlesene Dichter dem Frühlingsgott zu Ehren darbringen wollen. Dionysos, diese verkörperte Kraft der sprossenden Vegetation, der Gott des edelsten, weil erfreuendsten und begeisterndsten Tranks auf Erden, hat seinen Einzug ins Land gehalten auf efeuumranktem Wagen, umschwärmt von Silenen und Satyrn. Am heutigen Tage beginnt der tragische Wettkampf, den drei Dichter um den Siegespreis ausfechten, jeder mit vier Stücken, nämlich drei Tragödien und einem Satyrspiele. Theaterzettel gibt es nicht — die Personen stellen sich beim Auftreten selbst vor —, man weiß nur, welche Dichter zugelassen

Digitized by Google

sind, und jedenfalls befindet sich der Liebling des Publikums, Sophokles, darunter; aus den Proben weiß man auch, welche Stoffe die Dichter behandeln werden.

Ein Herold gebietet mit eherner Stimme Schweigen. Das Brausen des Stimmenmeers legt sich. Alles blickt gespannt nach den Türen des Bühnengebäudes, das jenen Platz im Süden abschließt. Aus der mittlern tritt eine Gestalt, mächtig, gebietend, von Dienern gefolgt, in einer Tracht, die uns seltsam anmutet. Das Normalmaß der menschlichen Gestalt erhöht ein Fußgestell; durch Polsterung, die ein wallender Mantel verdeckt, erscheint der Oberkörper stattlicher, eine Maske verdeckt den Vorderkopf bis an den Hals, ein mächtiges Lockentoupé türmt sich auf dem Haupt, der Ausdruck der bemalten Maske zeigt schweren Ernst. Der Mund ist geöffnet, er scheint wie ein Schallloch geformt zur Verstärkung der Stimme, die einen gewaltigen Raum unter freiem Himmel beherrschen muß. Ein stabartiges Zepter, auf das sich der Mann stützt, verrät den König. — Aus einem Nebeneingang eilt ein Bote und tritt vor den Herrscher. Er bringt eine verhängnisvolle Nachricht. Erregte Szene. Dann treten alle Personen ab. Jetzt erklingt eine einfache Flötenweise im Marschrhythmus, aus einem Eingang rechts oder links vom Bühnengebäude zieht ein Chor von fünfzehn Personen ein, maskiert als Greise oder Männer oder Frauen in festlicher Tracht, den Kranz auf dem Haupte. Der Bläser handhabt ein klarinettenartiges Doppelinstrument; eine Binde, die am Hinterkopf schließt, preßt den ganzen Luftstrom in die Mundstücke der Flöte. Der Chor singt ein einstimmiges Lied, umschreitet den runden „Tanzplatz", die Orchestra, und gruppiert sich vor der „Bühne", ihr das Gesicht zukehrend. Die Bühne selbst ist der Raum vor dem mit einfacher Be-

Digitized by Google

malung als Palast oder Tempel dekorierten Bühnenhaus, anfänglich ebenerdig, zu unsrer Zeit höchstens durch ein niedriges Holzpodium erhöht. — Das Chorlied ist verklungen. Jetzt tritt ein vornehmes Weib auf, Königin oder Königstochter. An dem Organ erkennen wir aber, daß die darstellende Person ein Mann ist; denn Schauspielerinnen kannte das antike Drama nicht. Nun entwickelt sich durch Hinzukommen andrer Personen eine einfache Handlung. Höchstens drei Personen sprechen, zuweilen läßt sich auch der Chorführer hören. Jene verhängnisvolle Nachricht hat ihre Wirkung auf den König ausgeübt, die Frauen aus dem Palast oder hochgestellte Männer aus der Stadt greifen ein. Der erste Akt ist zu Ende, die Personen treten ab, und wieder setzt der Chor mit einem Liede ein. Er singt aber nicht nur, sondern begleitet den Gesang mit einem kunstvollen Tanz. Edle Bewegungen der Leiber, Schreiten nach rechts, dann wieder nach links unter schönen Verschlingungen, schließlich Aufstellung wieder vor der Mitte der Bühne. Der Inhalt des Liedes ergeht sich in Betrachtungen oder Befürchtungen, welche an die sich entwickelnde Handlung anknüpfen. So wechselt das Spiel auf der Bühne mit Chorgesängen, ihr Charakter und der begleitende Tanz entspricht den Phasen der Handlung. Diese steigt bis zu einem Höhepunkt. Hier oder auch später, wenn die Katastrophe naht, sprengt die Gewalt leidenschaftlicher Empfindungen den ruhigen Fluß der Dialogverse, und auch der Held singt seine Angst, seine Qual, seine Befürchtungen hinaus in erregten lyrischen Weisen. Bis zum letzten Atemzug kämpft er gegen ein übermächtiges Geschick, das auch den Stärksten mit stählernen Banden umklammert und ihn schließlich in der Katastrophe zerschmettert. Der Untergang vollzieht sich nicht vor unsern Augen, der

Digitized by Google

grelle Schein des niederzuckenden Blitzes reflektiert sich gewissermaßen mit gedämpftem Licht in der Erzählung des Boten, der aus dem Palast stürzt. Vielleicht sehen wir noch im Schlußakt den gebrochenen Helden heranwanken oder seine Leiche auf einem niedrigen Wagen, dem Ekkyklema, auf die Bühne gerollt. Wie der Chor nach dem Prolog mit einem Liede eingezogen ist, so verläßt er sie wieder unter dem Gesang einer kurzen Strophe, deren schwermütiger Inhalt den Hörern ernste Gedanken weckt.

An die erste Tragödie schließt sich eine zweite und dritte, den Beschluß macht ein Satyrspiel. Eine lustige Parodie, begleitet von den Späßen der neckischen und drolligen Rüpel, befreit die Hörer von der ungeheuren Erschütterung und dem Sturm der Gefühle, die der Dichter durch seine Tragödie in den Herzen aufgewühlt hat. Mit atemloser Spannung ist das Volk der Entwicklung der Handlung gefolgt, das südliche Temperament kargt nicht mit seinem Beifall, wenn ihn ergreifende Partien der Dichtung oder eine besondere mimische Leistung herausfordern, unterdrückt aber ebensowenig Unwillen oder Gelächter, wenn ein ungeschickter Schauspieler schlecht agiert, oder wenn ein falsch gesprochenes oder akzentuiertes Wort ein komisches Mißverständnis ergibt, z. B. ein Wiesel herauskommt, wo Meeresstille gemeint ist. Jedenfalls haben Dichter wie Schauspieler bei den eigenartigen antiken Verhältnissen einen schweren Stand, man darf besonders die Leistung eines Protagonisten, d. h. des Hauptschauspielers, nicht unterschätzen. Seine Bewegungen hemmt die ungefüge Ausstaffierung, die Maske erschwert seine physische und psychische Leistungsfähigkeit. Da sie fast den ganzen Kopf und Hals umschließt, behindert sie stundenlang die Haut- und Atemtätigkeit, eine entsetzliche Tem-

Digitized by Google

peratur muß sich unter ihr entwickeln. Aber schlimmer wirkt sie als künstlerischer Hemmschuh. Sie beraubt ihn seines wesentlichen Kunstmittels, des Mienenspiels, sie übt auch auf den Dichter einen Zwang aus. Das Antlitz ist der Spiegel der Seele; die Maske kann nur einen Ausdruck festhalten, also die tragische Grundstimmung, leidensschweren Ernst. Plötzliche Übergänge, z. B. jähen Wechsel von Schmerz und Freude muß er möglichst vermeiden, wenn der Gesichtsausdruck nicht mit der Seelenstimmung disharmonieren soll. Die einfachste und radikalste Abhilfe dieser Hemmnisse hätte die Beseitigung der Maske gebildet; aber das ging nicht an, denn sie ist eine sakrale Einrichtung. Auch der Souffleur, diese tröstliche Zuflucht in den Schwächen der Gedächtnisnot, fehlt dem antiken Schauspieler. Er muß sich völlig auf die eigne Kraft verlassen und hat doch an einem Tage in vier Stücken aufzutreten, dabei in einem Stück oft mehrere Rollen zu beherrschen. Und welche Lungenkraft fordert eine bis in den letzten Winkel deutliche Aussprache unter freiem Himmel! Bis auf Sophokles war der Dichter sogar sein eigner Hauptschauspieler. Welche Riesenleistung eines Menschen, der ein gewaltiges Werk konzipiert, die lyrischen Teile in Musik setzt, die Hauptrollen seinem Gedächtnis einprägt, mit seinen Hilfskräften das Ganze einübt und dann unter erschwerenden Umständen zum Vortrag bringt!

II.

Wir haben vorgegriffen, wenn wir dem Leser Einzelheiten vorführten, ehe noch die Frage beantwortet war: wie ist denn dieses komplizierte Kunstgebilde entstanden, das wir in jener Skizze einer tragischen Aufführung angedeutet haben?

Digitized by Google

Die Götter haben das Volk der Hellenen auserlesen, alle die idealen Triebe harmonisch zu entwickeln und zur Blüte zu führen, ohne die das menschliche Dasein schal und öde wäre: Kunst, Dichtung und Wissenschaft. Ein glücklicher Himmel, ein Land mit edelgeformten Linien, ein Meer, dessen tiefblaue Wasser schimmernde Inseln und schützende Buchten umschmeicheln, gab die äußere Bedingung des Gedeihens; Schönheit von Leib und Seele, schöpferische Phantasie, Sinn für den Adel der Form, Kraft zu gestalten, was Auge und Geist schauen — diese köstlichen Gaben brachten die Musen den Hellenen als schönstes Angebinde dar. Scheinbar mühelos, „wie aus dem Nichts gesprungen", stehen die Gebilde da, deren klägliche Trümmer noch heute unser Auge entzücken, unsern Geist bilden. Dabei ist diesem Volk vergönnt, was kein anderes erreicht hat: die harmonische und organische Entwicklung der Kunst und Dichtung von den einfachsten Anfängen bis zu den vollkommensten Mustern aller Gattungen. Uns kann hier nur die Dichtung beschäftigen.

Im Frühling aller Völker, die zu singen und zu sagen vermögen, erblüht das Epos. Den Rhapsoden strömten aus jedem Gau, den ein hellenischer Stamm bewohnte, Sagenstoffe zu, die nur der formenden Hand harrten, um als epischer Sang die lauschenden Edeln im Männersaale zu erfreuen. Uns sind von diesen ungezählten Liedern nur zwei geblieben, freilich die Perlen ionischer Dichtung: Ilias und Odyssee. Von Jonien wanderte Sang und Sänger ins Mutterland und streute tausend fruchtbare Keime aus. Wieder an der Westküste Kleinasiens, auf der lieblichen Insel Lesbos, aus dem begabten Stamme der Äolier, erstand, als die Blüte des Epos zu welken begann, eine neue Poesie. Die Zeit

Digitized by Google

ist unruhiger geworden, politische Kämpfe zwischen Adel, Volk und einzelnen ehrgeizigen Köpfen, die nach Herrschaft streben, zerklüften die Gesellschaft und regen die Leidenschaften auf. Die Menschen werden subjektiver, das Innenleben gestaltet sich reicher, der Trieb, die Taten der Ahnen im ruhigen Fluß der Erzählung objektiv darzustellen, erlischt vor dem gebieterischen Bedürfnis, sich im Liede von der Spannung der Gefühle und Leidenschaften zu befreien, die stürmische Tage und persönliche Erfahrungen in der Menschenbrust entfesselt haben. Diesem neuen Inhalt genügt auch die alte Form nicht mehr, der junge, feurige Wein verlangt neue Schläuche: geniale Dichter wie Archilochus, Alcäus und die herrliche Sappho erfinden neue Rhythmen und Maße, jener den jambischen Vers, die veredelte Gesprächsform, diese die Strophe mit ganz neuen, kunstvollen Rhythmen. Die einfachen Akkorde der siebenseitigen Leier begleiten die Melodie, in der diese durchaus für den Einzelgesang bestimmten neuen Lieder vorgetragen werden. Noch ein andres Bedürfnis besteht seit langem, ja reicht bis in die allerfrüheste Zeit hinauf. Das fromme Volk der Hellenen weiß, was es seinen Göttern schuldet. Die Olympier wohnen zwar weit von der Menschen Freude und Qual auf seligen Höhn, aber Zeus verwaltet mit der Moira die Geschicke der Sterblichen, sie und der Chor der andern Himmlischen greifen ein in das Gewimmel unter ihnen, wenn's ihnen gefällt. Ihrer Güte muß man danken, ihren Zorn fürchten und abzuwenden suchen. An ihren Festen tritt um den Altar, dessen reine Opferflamme aufsteigt und das duftende Rauchwerk zu leichtem Gewölke verdampft, ein Chor von Männern, Jünglingen oder Mädchen, und Terpsichore hat sie gelehrt, den Leib in anmutiger Rhythmik zu bewegen, in festlichem

Digitized by Google

Reigen den Altar zu umschreiten, Euterpe, dem Gotte zum Tanz ein gemeinsames Lied zu singen. So ist aus den Götterfesten — und andre Feste kannten die Hellenen nicht — der Chorgesang entstanden. Einzellied und Chorlied bilden die beiden Zweige der neuen Dichtungsgattung, der Lyrik.

Aus der Befruchtung von Epos und Lyrik ist im letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts dann das jüngste Kind der Muse geboren, das Drama. Sein Geburtsort aber ist Athen, und diese Stadt blieb auch sein Nährboden. Athen begann erst in dieser Zeit, unter dem Regiment des klugen und weitblickenden Tyrannen Peisistratos, einen politischen Aufschwung zu nehmen, die Blume der Poesie vollends schien auf dem sterilen Boden Attikas nicht zu gedeihen; die Elegien Solons bieten wohl das Selbstbekenntnis eines sittlich denkenden und politisch reifen Mannes, aber die poetische Form ist für den Ausdruck nur gewählt, weil die Prosa noch nicht geschaffen war. Wie konnte hier die vollendetste Kunstform der Dichtung erwachsen? Das kam so:

Das Hirtenland Arkadien ist die Heimat der Satyrn. Diese neckischen Dämonen des Waldes und Feldes sieht das Auge des Griechen als Wesen auf der Grenze von Gott, Mensch und Tier. Mit Bockshörnern, spitzen Ohren, possierlichem Schwänzchen und zottigen Bocksbeinen erschrecken sie harmlos und spaßig den Hirten, jagen den Nymphen nach, treiben allerlei Schabernack, segnen die Herden und feiern im Frühling den Hermes Nomios, einen chthonischen* Gott, durch einen Tanz. Dieser uralte Feldkultus mitsamt seinen Halbböcken bürgerte sich später in der nordpeloponnesischen Stadt Sikyon ein und wurde hier von dem Tyrannen Kleisthenes auf

* unterirdischen.

Digitized by Google

den gleichfalls chthonischen Frühlingsgott Dionysos übertragen. Dithyrambische, d. h. dem Kultus des Dionysos dienende und von Satyrn gesungene Chöre führte auch der Dichter Arion um dieselbe Zeit in Korinth ein. Bei den engen Beziehungen der Tyrannen dürfen wir der Nachricht des zuverlässigen Herodot Glauben schenken, daß Peisistratos diese originelle Dionysosfeier in Sikyon kennen lernte und bei der Stiftung des großen Frühlingsfestes zu Ehren des Dionysos in Athen im Jahre 534 den andern Teilen des Festprogramms hinzufügte. Er ahnte wohl selbst nicht, daß er damit der Tragödie zur Geburt verholfen hatte: dieses Wort, das wie feierlicher Glockenton an unser Ohr klingt und den Inbegriff des Hoheitvollsten und Ernstesten umschließt, das wir uns poetisch denken können, heißt nichts andres als „Bocksgesang". — Auch die ländlichen, weinbauenden Distrikte Attikas, besonders der Gau Ikaria im Norden, feierten zur Kelterzeit längst ihr Bacchusfest. Die Geister des jungen Weins begannen ihr Wesen, die Lust des Daseins erwachte mit der geheimnisvollen Kraft, die sich unter der Erddecke regte, man vergaß die Sorgen des Tages. Scherz, Lust, Jubel herrschte im Lande. Man bemalte das Gesicht mit Weinhefe, tat sich zu Schwärmen zusammen und zog unter ausgelassenen Scherzen von Ort zu Ort. Solch schwärmender Aufzug hieß Komos; er bildet die Wurzel der Komödie. Auch sie empfing ihre künstlerische Weihe in der Hauptstadt. Der Bezirk, in dem Tragödie wie Komödie sich zu der Kunstgattung entwickelten, als die wir sie kennen, lag südlich der Akropolis „in den Sümpfen". Hier feierte Athen im Februar an den Lenäen, dem Kelterfest, die komischen, im März an den großen Dionysien die tragischen Feste. Ehe sie eine edle Blüte brachten, ver-

Digitized by Google

gingen Jahrzehnte; erst nach den Perserkriegen entstehen Kunstwerke, von da an in unerschöpflicher Fülle. Der herrliche Doppelbaum verdorrt mit dem Zusammenbruch Athens im Jahre 404 nach dem Schluß des unheilvollen peloponnesischen Krieges. Seitdem ist die Tragödie und der beste Teil der Komödie, die alte, tot.

Böcke also tanzen und singen dem Weingott. Text und Melodie dazu erfand ein Dichter. Nun kam ein solcher, Thespis, aus eben jenem Weingau Ikaria, auf den Gedanken, dem Chor einen „Antworter" gegenüberzustellen. Das ist der erste Schauspieler; er stellt ursprünglich wohl niemand anders dar als Dionysos selber, und bindet sich eine Maske vor, weil das Antlitz des Gottes sich Menschen nicht zeigen darf. Das Lied der Böcke besingt vielleicht ein Erlebnis aus dem Siegeszuge des Gottes, dessen neuer Kultus mehrfach erbitterte Gegner fand. Der Gott-Schauspieler antwortet von seinem Triumphwagen herab, auf dem er bei seiner jährlichen Epiphanie im März mit dem Gefolge der Satyrn in die Orchestra fuhr. (Dieser Wagen des Gottes ist der so oft falsch gedeutete Thespiskarren.) Wieder setzt das Lied ein; indessen verschwindet der Antworter und tritt dann wieder etwa unter der Maske eines Bacchusfeindes auf. So entsteht die erste dramatische Handlung, dieser Nerv einer bisher unbekannten Dichtungsgattung: die Tragödie ist geboren. Freilich, nur der schlummernde Keim ist erwacht. Noch harrt er des schöpferischen Genius zu seiner Entfaltung.

Die Wiederholung der Dionysosmythen ermüdet. Es ist nur ein Schritt, wenn ein Dichter zu einem andern Stoffe greift. Götter, Heroen, die wohlbekannten Helden und Heldinnen des Epos, treten vor das sinnende Auge. Diese Großen aber mögen nicht mehr zu den rüpelhaften Böcken sprechen, sie passen nicht zu ihnen.

Digitized by Google

So verwandeln sich die Satyrn in Greise, Krieger, Frauen, Gefangene, bei der Komödie mit Vorliebe in phantastische und lächerliche Tiergestalten. Der Satyr tritt damit in den Hintergrund, aber man mag diese Begleiter des Dionysos für seine Feste nicht entbehren. So treten sie in einem Schlußstück auf, dem Satyrspiel. Das poetische Bedürfnis in Verbindung mit der Kultforderung hat eine neue dramatische Spielart geschaffen. Sie kann uns aber nicht weiter beschäftigen, denn uns ist davon nur der Kyklops des Euripides als ein recht mäßiges Beispiel erhalten.

Eines wird dem Leser, dem etwa das antike Drama bisher ein wenig oder nicht bekanntes Gebiet war, aus der obigen Darlegung klar geworden sein: warum der Chor, den das Schauspiel der neueren Zeit nicht kennt, einen Bestandteil der hellenischen Tragödie bildet. Ohne ihn wäre sie überhaupt nicht geboren. Wir werden auch vielleicht bereits imstande sein, aus den neuen, fruchtbaren Problemen heraus, die sich dem tragischen Dichter ganz ungesucht stellen, die Entwicklung vorauszuahnen, welche die Geschichte des Chors nehmen wird. Die ersten Jahresfeste des großen Dionysos sahen nur den Tanz und das Lied der Satyrn, poetisch also reine Lyrik. Dann verbindet sich damit das epische Element des erzählenden oder berichtenden Schauspielers. Ist erst der weitere und doch naheliegende Gedanke gekommen, ihm zur Unterstützung einen zweiten Mann zu geben, der die bisher von jenem gespielte Rolle des Gegners übernimmt, so ist zum ersten Male die Darstellung einer wirklichen Handlung möglich. Allerdings hat jener eine Schauspieler bereits einen Gegenpart am Chor oder Chorführer gehabt, doch der singt ja bisher nur und handelt nicht. Mit dem zweiten Schauspieler, der neben dem ersten

Digitized by Google

auftritt und sich ihm gegenüberstellt, ist sofort ein Dialog da. Das ist aber zugleich der erste Schritt zur Emanzipierung dieser neuen Dichtungsgattung von dem rein lyrischen Chor. Wir werden dem Dichter nachfühlen müssen, daß er, dem sich neues, unbetretenes Land zeigt, der Entwicklung und Ausgestaltung der Handlung seine volle Kraft widmen wird. Welche Perspektiven öffnen sich ihm! Was das Epos als längst geschehen nur nacherzählen und im behaglichen Fluß des Hexameters weiter ausmalen konnte, vermag er jetzt dem Zuschauer, nicht Zuhörer, als greifbare, lebendige Wirklichkeit hinzustellen. Vor uns ringen zwei Gegner im tödlichen Kampfe miteinander. Welch ungeheure Wirkung, ein Menschenschicksal in wenig Stunden vor unsern Augen zu entrollen, zu dessen Nacherzählung ein Rhapsode Tage braucht und doch bei aller Kunst nur bloße Schatten beschwört! Welche Ideen tauchen dem Dichter auf, der diese Schicksale gewaltiger Menschen der Vorzeit, die er vom Epos her kennt, neu gestaltet! Wie wirft doch alles Geschehene seine Schatten voraus! Die Menschen, die dort kämpfen, leiden und sterben, sind wohl größer und stärker als wir Nachgeborene, aber doch Menschen wie wir. Also ist ihr Schicksal uns ein Exempel. Was jene trifft, kann auch uns treffen. Wir sehen, wohin die Leidenschaft, die Verblendung, der Frevel führt. Wir erleben, wie nichtig Menschenwitz und Menschenwille ist gegen die Macht der Götter, gegen den Schluß des Schicksals. Alles Menschliche ist nur ein Gleichnis. Hüte dich, du Sterblicher, daß nicht dein Schicksal werde, was du hier an Gewaltigeren, als du bist, schaudernd erlebst. — Solche Gedanken steigen dem Dichter auf, nach ihrer Darstellung drängt Herz und Hirn. Ihnen wird der Chor bald ein Hemmschuh. Mit Recht hat

Digitized by Google

man gesagt, daß die Geschichte der Tragödie den fortschreitenden Verfall des Chors zeige. Das beweist das äußere und innere Verhältnis des Chorliedes zu den Dialogpartien in den erhaltenen Stücken. Von den ersten Kindern der tragischen Muse wissen wir nichts, in ihnen wird der Anteil des Schauspielers recht bescheiden gewesen sein. Die älteste erhaltene Tragödie, die Schutzflehenden des Äschylus, füllen zur größeren Hälfte die Chorlieder. Majestätisch und voll rauscht ihr Strom und überflutet die dürftige Handlung. Doch der Kampf des Dialogs gegen den Chor hat schon begonnen. Die Handlung erstarkt, sie dämmt die Ufer jenes Stromes ein, sie gewinnt Boden. Eine kurze Zeit der Balance. Sie kann nicht dauern. Die übermächtige lyrische Empfindung muß sich mehr und mehr mäßigen, der siegreich vordringende Gegner zwingt sie zu seiner Dienerin herab. Die ursprünglich selbständigen Gedankenkomplexe werden zu Betrachtungen, die sich dem Gang der Handlung unterordnen und anschließen. Jetzt, um die Mitte des fünften Jahrhunderts, wo der alternde Äschylus mit dem vollkräftigen Sophokles ringt, ist die Tragödie in die Epoche eingetreten, die ihren Höhepunkt bezeichnet und zugleich dem Chor seine richtige Stellung in dem komplizierten Kunstwerk angewiesen hat.

Sie ergibt folgendes Bild. Der Chor ist dem Helden und seiner Partei ein Freund, der an seinem Schicksal innigen Anteil nimmt. Dieser fließt meistens aus der Gemeinsamkeit ihrer Lebensinteressen. Doch Helden und Chor trennt eine tiefe gesellschaftliche Kluft; jener steht als König, Königskind oder sonst als Großer auf den Höhen des Lebens, dieser bildet einen Teil des Volks. Daher begleitet er wohl die Gedanken, Taten und Leiden des Helden mit Rat und Warnung,

Digitized by Google

mit Freude und Schmerz, aber er bleibt sich seiner untergeordneten Stellung bewußt, schwankt oft bei den Konflikten des Spiels und Gegenspiels ratlos hin und her, zeigt sich auch ängstlich, ja wohl kurzsichtig und töricht, wenn seine soziale Sphäre niedrig ist und die Erfahrung des Alters fehlt. Besonders willkommen ist er dem Dichter als Sprachrohr eigener Gedanken, wenn die Handlung dazu Gelegenheit bietet und ein Ruhepunkt gekommen ist. Aus der geschichtlichen Entwicklung des Chors folgt, daß er zum Handeln nicht berufen ist. Dennoch gibt Aristoteles in seiner Poetik die Vorschrift, daß der Chor „die Funktion eines Schauspielers übernehmen, einen Teil des Ganzen bilden und mitkämpfen soll". Dies tat er auch wohl durch den Mund des Führers. Dennoch bleibt sein Anteil an der Handlung überaus bescheiden. In der Antigone bestimmt er den schwankenden Kreon zur Willensänderung, im Ödipus auf Kolonos stürmt er auch einmal auf die Bühne, um eine freche Gewalttat Kreons zu verhindern; aber das sind seltene Ausnahmen. Im wesentlichen beschränken ihn die Dichter auf eine passive Rolle. Sie wird wahrhaft groß und erhaben, wenn die Weisheit des Alters in tiefsinnigen Betrachtungen das Resultat des Lebens zieht. Doch schon Sophokles vergißt bisweilen, den Chor mit auftretenden Personen von Gewicht überhaupt in Beziehung zu setzen. Euripides würde ihn gern entbehren, wenn die Tradition es zuließe. Wenn in den ältesten Stücken des Äschylus die lyrischen Partien die Dialogmasse überwiegen und bei Sophokles ein Drittel bis ein Viertel des Ganzen bilden, sinken sie bei Euripides auf ein Fünftel. Er löst auch den inneren Zusammenhang zwischen beiden. Bei ihm werden die Chorlieder schließlich zur Zwischenaktsmusik, welche die Komiker mit den

Digitized by Google

Pfeilen ihres Spottes treffen. Der Chor hat sich überlebt.

Drei Merkmale unterscheiden das attische Drama von dem modernen und bedingen wesentlich seine Entwicklung: es ist ein Gottesdienst, eine staatliche Einrichtung und ein Wettkampf zwischen drei Chören und Dichtern. Als Gottesdienst an zwei Hauptfesten des Frühlingsgotts finden tragische und komische Aufführungen nur je einmal im Jahre statt, die Spielzeit dehnt sich also nicht, wie bei uns, auf das ganze Jahr aus. Dennoch ist die literarische Produktion für eine einzige Stadt gewaltig. Denn es gilt als Regel, daß der Dichter nur mit neuen Stücken auf den Plan tritt, und da an den tragischen Agonen drei Dichter mit je vier Dramen konkurrieren, so ergibt dies allein für die tragischen Aufführungen jährlich zwölf Novitäten. Geradezu entscheidend ferner für das Leben des Dramas ist das Merkmal der staatlichen Institution. Der Dichter ist überhaupt nicht in der Lage, die Kinder seiner Phantasie auf die Bühne zu bringen, wenn ihm nicht der Leiter der großen Dionysien, der erste Archont, einen Chor zuweist. Das will folgendes besagen. Der früher dargestellten Entstehung des Dramas entsprechend, bildet der Chor die Wurzel der Feier. Die würdige Ausrüstung und Einübung eines aus rund fünfzig Köpfen bestehenden Chorkörpers liegt als Ehrenpflicht auf den Schultern der reichen Bürger; ihre Kosten wurden auf etwa 3000 Drachmen (2250 Mark) berechnet, nach dem damaligen Geldwerte vielleicht das Vierfache des heutigen. Als der Dichter nicht mehr sein eigner Schauspieler war, wurde ihm auch das Bühnenpersonal vom Staate zugewiesen. Auch die Komödie konnte sich zu einer anerkannten literarischen Gattung erst entwickeln, seitdem im Jahre 465

Digitized by Google

auch ihren Dichtern der zweite Archont den Chor stellte. Da nun der Staat und die reichen Bürger die Hauptkosten trugen, so hatten die Besucher nur ein winziges Eintrittsgeld, einen Obolus, d. h. etwa einen guten Groschen zu entrichten, und auch dieser fiel seit Perikles fort. Während heute die Musentempel ihre Pforten nur dem Zahlungsfähigen öffnen und die eigentliche Volksmasse durch ihre hohen Preise aussperren, boten in Athen Melpomene und Thalia ihre Gaben auch den Armen. Welchen Segen dies für die ästhetische und ethische Gesamtbildung hatte, wie hier echte Kunstwerke ein ganzes Volk erquickten, das bedarf der weiteren Ausführung nicht. Auf der andern Seite war es für ein numerisch kleines Volk kein Mangel, wenn die dramatischen Aufführungen sich auf etwa eine Woche im Jahr beschränkten. Das ununterbrochene Genießen stumpft ab, und was man in Athen sah, war erlesenes Gut. Daß schließlich immer drei Dichter um die Palme rangen, gab den Festen ihren besonderen Reiz, den freilich nur der Hellene recht zu empfinden vermochte. Jenem Volke steckte der Drang im Blute, auf jedem Boden die Kräfte im Wetteifer zu messen. Der Agon ist ein Lebenselement des Hellenen. Der „Kampf der Wagen und Gesänge", der körperlichen und seelischen Kräfte erfüllt und steigert sein Dasein. Er hat denn auch seinen Anteil an der Geburt mancher edlen Schöpfung, an den Glanzleistungen leiblicher Gewandtheit und Kraft, die bei Spielen und Festen die Begeisterung der Zuschauer erweckten. Auch die dramatischen Aufführungen zu Ehren des Dionysos gehören zu diesen Kampfspielen, ja sie sind ihre höchste Blüte.

Digitized by Google

Äschylus.

Mit welchem Rechte Thespis aus Ikaria der erste Tragiker zu nennen ist, haben wir oben ausgeführt. Auch von den übrigen Vorgängern des Äschylus wissen wir wenig mehr als die Namen: Choirilos, Pratinas, Phrynichos. Der bedeutendste unter ihnen, Phrynichos, wirkte aber auf seinen jüngeren Zeitgenossen Äschylus ein und verdient besonders Beachtung, weil er in seiner „Eroberung von Milet" und in den „Phoinissen" den Versuch machte, geschichtliche Stoffe der Gegenwart dramatisch zu bearbeiten, also als Schöpfer des historischen Dramas gelten kann. Leider blieb es bis auf die „Perser" des Äschylus, eine Wiederholung des Problems der Phoinissen, bei diesem Versuche: der Charakter der Dionysien als religiöser Feier und die Besorgnis vor Erregung politischer Leidenschaften verhinderten im griechischen Altertum die Weiterentwicklung dieses fruchtbaren Gedankens.

In jeder Hinsicht steht an der Spitze der attischen Tragödie der große Äschylus (525—456), der Sohn des Euphorion, einem altadligen Geschlecht aus Eleusis entstammend. Ein Mann von politisch konservativer Gesinnung, ein patriotischer Sohn seines Vaterlandes, ein Titan unter den Dichtern, hochverehrt von der Mitwelt, mit scheuer Ehrfurcht angestaunt von späteren Geschlechtern, erkennt er mit genialem Blick die frucht-

Digitized by Google

baren Keime der neuen Dichtungsgattung, formt mit sichrer Hand die ersten Gebilde, die wirkliche dramatische Kunstwerke zu heißen verdienen und öffnet dem trunkenen Auge den Blick in ein neues Land der idealen Welt, in der wir arme Sterbliche uns erquicken und erheben können aus der harten Mühsal des Tagewerks. In der Wahl seiner Stoffe sich, wie Vorgänger und Nachfolger, notgedrungen beschränkend auf die Mythen und Sagen der Götter- und Heroenwelt, also auf den Inhalt der epischen Dichtung, bleibt er doch nicht bei der einfachen Dramatisierung von Erzählungen stehen. Er vertieft ihren Gehalt, denn sein Auge erkennt aus dem Einzelschicksal das vorbildlich Allgemeine, sein frommer Sinn fühlt das Walten eines übermächtigen Schicksals, den Segen oder Fluch der Ahnentaten für Kinder und Enkel. Er sieht, wie sich mit der Zeit die sittlichen Überzeugungen wandeln, läutern, verfeinern, er verschließt sich nicht vor den verhängnisvollen Widersprüchen, die zwischen der unbefangenen Naturanschauung älterer Perioden und der beginnenden ethisch-philosophischen Betrachtung der Dinge klaffen. Unerschrocken leuchtet er drohenden Rätseln ins Gesicht und sucht sie so zu lösen, daß der fromme und sittliche Mensch nicht zu verzweifeln braucht. Er zeigt sich als ein Meister in der künstlerischen Behandlung und Gliederung ungefüger Stoffmassen. Er zerlegt sie in organisch gegliederte Teile. So entsteht die Tetralogie. Drei Tragödien entrollen gewaltige Schicksale, deren Verfolgung den Zuschauer mit elementarer Macht ergreift. „Das bist du", mahnt dieser Priester und Prophet, wenn er die Zermalmung oder Entsühnung fluchbeladener Geschlechter vorführt. Für diese Vorführung aber in Leib und Leben ersinnt sein ewig beweglicher Geist die geeigneten Mittel. Ein

Digitized by Google

zweiter Schauspieler ermöglicht einen lebensvollen Dialog und wirkliche Handlung, den Kampf zweier Gegner, und Handlung und Kampf bilden den Nerv der Tragödie. Freilich zeigt sich Äschylus in den erhaltenen Dichtungen vorwiegend als Lyriker und Musiker. Das zeigt äußerlich das Verhältnis von Chor- und Dialogpartien, innerlich der Mangel an dramatischer Handlung: der Agamemnon z. B. ist rein auf lyrisch-musikalische Wirkung angelegt. — Auch das wichtige Dekorationswesen führt er aus den Kinderschuhen heraus und erfindet oder vervollkommnet den gesamten szenischen Apparat. In einem seiner jüngeren Stücke, dem gefesselten Prometheus, staunt man über eine eben so mächtige wie phantastische Szenerie. Da sieht man den Titanen an einen Felsen schmieden, da arbeitet die Flugmaschine und führt fabelhafte Wesen heran, da versinkt vor den Augen der Zuschauer der Gemarterte unter Donner und Blitz mit samt dem Felsen in den Abgrund.

Der Wucht und Größe der Gedanken entspricht die poetische Form. Alles schwer und groß, Bilder, Sprache, Dialog und Lieder. Man tadelte schon im Altertum wohl mit Recht die auch den Zuhörern dunkle, oft orakelhafte, unverständliche Sprache, auch den Schwulst gehäufter Ausdrücke, aber überall sieht und fühlt man einen Gewaltigen, der sich mit kleinen Dingen nicht befaßt und immer nur ins Volle und Große arbeitet, Michelangelo gleich, der ja seinen Meißel auch nur an mächtige Blöcke setzte.

Von dem Umfang seiner Lebensarbeit zeugt die Nachricht, daß die alexandrinischen Gelehrten neunzig Dramen des Dichters kannten, darunter siebzig Tragödien. Unter den erhaltenen sieben hat uns das Glück einen Beleg für die von ihm geschaffene Kunstform der

Digitized by Google

Tetralogie gerettet. Leider fehlt das dazu gehörige Satyrdrama, so daß nur eine Trilogie dreier organisch verbundener Tragödien übrig bleibt. Äschylus scheint aber diesen innerlichen Zusammenhang nicht immer festgehalten zu haben. — Vergleicht man nun ein modernes Drama hohen Stils mit einem antiken, so fällt äußerlich der weit geringere Umfang des antiken auf. Er erklärt sich daraus, daß in Athen der Hörer an einem Tage vier Stücke hintereinander in sich aufzunehmen hatte, daß die Chorpartien gesungen wurden, und dieselben Schauspieler wie Choreuten alle Rollen der vier Stücke zu spielen hatten. Das besagt namentlich für die Hauptakteure eine fast übermenschliche Leistung, aber auch die Genußfähigkeit der Hörer wird auf eine harte Probe gestellt. Liest man ferner eine Seite griechischer und eine moderner Dramatik, so wird die unvergleichliche Kraft und Prägnanz der antiken Sprache auffallen. In wenigen Versen konzentriert sich eine Fülle von Inhalt und Gedanken, wofür der Moderne das Doppelte braucht. Den sentimentalen Überschwang der Gefühle kennt der antike Mensch so wenig wie ihren wortreichen Ausdruck. So genügen Sophokles für seinen „König Ödipus" 1500 Verse, und welch ein Menschenschicksal liegt darin beschlossen!

Die Gliederung der Tragödie erwächst vollkommen natürlich aus der Beteiligung der mitwirkenden Faktoren: in regelmäßigem Wechsel folgt Chorlied auf Dialogpartie. Ursprünglich und mehrfach noch bei Äschylus zieht der Chor mit einem Liede in die Orchestra ein. Das ist die Parodos, das Einzugslied. Schon früh aber setzen die tragischen Dichter vor das Einzugslied einen einleitenden Teil, den Prolog, den besonders Sophokles zu einer kunstvollen Expositionsszene ausgestaltet. Nach der Parodos beginnt das

Digitized by Google

eigentliche Stück mit dem 1. Epeisodion, d. h. dem nach dem Chor erfolgenden Auftreten der Schauspieler. Es bildet meist eine große Szene und entspricht unserm Akt. Nach dem Abgang der Darsteller setzt wieder der Chor mit einem Liede ein, das Stasimon, Standlied, heißt. Und nun wechseln Epeisodien und Stasima miteinander, bis nach der Katastrophe das Stück mit dem Auszug des singenden Chors aus der Orchestra, der Exodos, schließt. Der Chor singt in lyrischen Maßen, von den einfachsten bis zu den kompliziertesten, die Schauspieler sprechen. Der Dialogvers ist der jambische Trimeter, d. h. ein sechsfüßiger Jambus; er unterscheidet sich also vom Blankverse des modernen Dramas durch größere Länge, auch durch strengeren Bau, denn er darf nur mit einer Hebung schließen, während unser fünffüßiger Jambus oft eine Silbe mehr hat. Der wesentliche Unterschied im Charakter beider Verse wird dem Leser klar werden, wenn er zuerst einige Verse eines neueren Dramas und dann den Anfang des 3. Aktes im Faust, 2. Teil, liest. Sofort hört man den feierlichen Schritt des Rhythmus und fühlt den gemessenen Ernst und die Strenge gegenüber dem lässigeren Gesprächston des Blankverses. (Goethe erklärt in den Gesprächen mit Eckermann den sechsfüßigen Jambus für den der Tragödie würdigsten, er sei aber für das Deutsche zu lang.) — Von dem musikalischen Charakter der stets einstimmigen Chorlieder können wir uns gar keinen Begriff mehr machen. Wer meinen sollte, Mendelssohn habe in den allbekannten Antigonechören ihren Ton getroffen, irrt gründlich; auch seine Musik zum Ödipus auf Kolonos ist mit viel zu modernen Mitteln gearbeitet. Jedenfalls trugen sie das Gepräge der schlichtesten Simplizität. Anderseits lehrt der Vergleich dieser antiken Tragödie mit

Digitized by Google

der völlig musiklosen modernen, daß jene ein musikalisch-deklamatorisches Kunstwerk ist. Dieser Charakterzug zeigt sich im Lauf der Entwicklung noch stärker. Um die Mitte des fünften Jahrhunderts treten nämlich die Musik- und Gesangvirtuosen des neueren Dithyrambus, eines mächtigen, ursprünglich geistlichen Loboliedes, mit dem Drama in Konkurrenz, und Schauspieler wie Dichter sehen sich gezwungen, diesem in Geschmack kommenden Modestück Zugeständnisse zu machen. Der Dichter komponiert an passenden Stellen für den Helden rein lyrische Arien, so daß wir schon in der Blütezeit der Tragödie Sologesänge auf der Bühne haben, die öfters zu Wechselgesängen zwischen Schauspieler und Chor werden und den Chor sogar zurückdrängen.

Durch den Mund seines Führers, des Choregos, beteiligt sich der Chor auch sprechend an der Handlung, wodurch er nach der Forderung des Aristoteles und Horaz zum Mitkämpfer wird. Den Agon, den Wettkampf beim Drama, kennzeichnet auch die Benennung des Schauspielers als Protagonist, Deuteragonist und Tritagonist. Mit drei Akteuren ist die antike Tragödie ausgekommen. Zuweilen brauchte der Dichter dennoch eine Hilfskraft. Das beweist z. B. der Ödipus auf Kolonos, in dessen Rollenbesetzung man trotz der kühnsten Kombinationen mit drei Schauspielern nicht auskommt.

Die Stätte der Aufführungen endlich, welche für sämtliche Städte des Altertums vorbildlich wurde, ist uns bereits bekannt. Theater ist ja eine Teilbezeichnung, denn es heißt Zuschauerraum. Die irreführenden Nachrichten späterer Schriftsteller und Techniker, wie Vitruv, die nur das Theater der alexandrinischen Zeit kannten, und die aufgedeckten Reste haben zu ganz verkehrten Vorstellungen über die klassische Zeit des

Digitized by Google

fünften Jahrhunderts geführt. Darum müssen wir das Wesentliche wenigstens andeuten. Das Zentrum der tragischen Agone ist der kreisrunde Tanzplatz des Chors, die Orchestra. In der Mitte vermutlich steht der Altar des Gottes, die Thymele. Um sie gruppiert sich ursprünglich der Chor, die Zuschauer stehen ringsum im Kreise. Als dann die Schauspieler hinzutreten, schlägt man für ihre Kostümierung eine Bude im Südsegment der Orchestra auf. Tragödien wie die Schutzflehenden und die Perser gestatten noch als szenischen Mittelpunkt ein von allen Seiten zu betrachtendes Rundbild, nämlich einen großen Altar oder ein freistehendes Königsgrab. Das ganze Spiel wird oder kann in der Mitte der Orchestra vor sich gehen. Später ergibt die Front jener Bude (Skene, Zelt) einen dekorativen Hintergrund. Vor ihm agieren die Schauspieler, das flache Dach richtet man durch Anbringung eines Krahns zum Auftreten von Göttern ein (Theologeion), der Chor rückt von der Mitte aus nach. Der Aufführungsplatz hat sich damit nach Süden verschoben, die Zuschauer drängen von selbst möglichst nach der Nordseite. Aus dem Rundbild wird ein Frontbild. Die Schauspieler werden zunächst noch, wie der Chor, zu ebener Erde spielen. Dann wird, wenn es das Bedürfnis fordert, ein niedriges Podium vor der Skene aufgeschlagen. Jenes Podium heißt Proskenion, „der Raum vor der Skene", und wird dann das, was wir Bühne nennen. Sie hat geringere Tiefe als die moderne, denn Volksmassen treten nicht auf. Später, im dritten Jahrhundert, als der Chor verschwunden ist und es nur Schauspielerleistungen zu sehen gibt, wird die Bühne auf zwölf Fuß erhöht, und so ist sie geblieben. Diese oft mit prachtvollen Säulengliederungen und Reliefskulpturen ihrer Vorderwand ge-

Digitized by Google

schmückte Bühne wurde die Quelle aller Mißverständnisse für die klassische. Edle Einfachheit aller Dekoration müssen wir für sie wie für alle Schöpfungen der großen Zeit festhalten.

Wir wenden uns nun den Werken unseres Dichters zu. — Den höheren Reiz bietet einem denkenden Leser nicht Betrachtung eines fertigen Zustandes, sondern das Verfolgen einer Entwicklung von unbehilflichen Anfängen zur höchsten Vollendung. Das ist uns bis zu einem gewissen Grade bei Äschylus vergönnt, mögen auch die geretteten Trümmer eines überreichen Lebenswerks noch so dürftig sein.

Die älteste erhaltene Tragödie sind „Die Schutzflehenden". Dieses Stück ist das erste einer Trilogie, welche das Schicksal der Danaiden behandelt. Schon die arge Verderbnis des Textes erschwert seinen Genuß. Seine Verse werden mehr ein Problem für den Scharfsinn des rekonstruierenden Philologen als eine Quelle ästhetischen Genusses bleiben. Nach dem treffenden Ausdruck Christs eher eine Kantate als ein Drama, offenbart es fast ausschließlich lyrische Schönheiten. Sie gipfeln in tiefempfundenen Gebeten an die Himmlischen um Schutz in drohender Gefahr und Segen für das Land, das die Bittenden aufnehmen wird. Die Muse des Dichters zeigt archaische Züge wie die Bildwerke der gleichzeitigen plastischen Künstler. Eine Handlung ist kaum zu entdecken. Die fünfzig Töchter des Danaos kommen auf der Flucht vor den fünfzig verfolgenden Söhnen des Aigyptos, die sie zu einer verabscheuten Ehe zwingen wollen, nach Argos, der Heimat ihrer Ahne Jo. Sie bitten mit ihrem Vater um Schutz und Aufnahme. Der König Pelasgos erscheint und gewährt die Bitte zögernd und unter Vorbehalt der Genehmigung des Volkes erst, als die Danaiden drohen,

Digitized by Google

sich an den Götterbildern des großen Altars zu erhängen, zu dem sie mit den Symbolen der Bittenden, wollfädenumwundenen Lorbeerzweigen, geflüchtet sind. Ein Herold der inzwischen gelandeten Verfolger tritt auf und will während der Abwesenheit des Königs die Danaiden mit Gewalt entführen. Der König verhindert die Tat rechtzeitig, und das Stück schließt mit einer Kriegsdrohung. Daraus erkennt man deutlich den Zusammenhang mit dem folgenden. Dieses hieß wahrscheinlich „Die Ägypter" oder „Die Brautgemachrüster" und stellt die Vermählung der Danaiden mit den Söhnen des Aigyptos dar. Sie vollzieht sich unter düstern Vorzeichen. Das Schlußstück zeigte die Freisprechung der Hypermestra, welche allein ihren Gatten nicht ermordet hatte, durch die Vermittlung Aphrodites.

Aus den „Persern" vom Jahre 472 kann der Moderne den ersten künstlerischen Genuß schöpfen, an ihrem einfachen, durchsichtigen Bau die Elemente des kompliziertesten aller literarischen Gebilde am besten studieren. Chor- und Dialogpartien halten sich mit je rund 500 Versen fast genau die Wage, die Personenzahl ist gering: außer dem Chor der persischen Großen besteht sie aus der Königinwitwe Atossa, dem Boten, der die Unglückspost von der Vernichtung des Eroberer-heeres überbringt, dem Schatten des großen Darius und seinem Sohne, dem geschlagenen Xerxes. Eine dramatische Handlung mit tragischen Konflikten und dem Kampf von Charakteren, die im tödlichen Gegensatz zusammenstoßen, hat der Dichter hier noch nicht geschaffen, sie verbietet auch der Stoff und seine Behandlung. Der Vorwurf ist eigenartig. Äschylus gehört zur Generation der Perserkämpfer. Er hat den Speer in die Hand genommen und bei Marathon, Salamis und Platää in der Phalanx gestanden. Das

Digitized by Google

Genie focht Seite an Seite mit dem Tagelöhner, wo das Vaterland seine letzte Kraft einsetzen mußte. Aber wenn die große Erinnerung in dem dumpfen Sinn der Masse vielleicht traumhaft fortlebte, ihm gestaltete sie sich zum Kunstwerk. In den Persern läßt er die Stunden der höchsten Gefahr und des herrlichsten Triumphes, die Hellas erlebt hat, auf den Brettern, die die Welt zu bedeuten wenigstens anfangen, an den Athenern vorüberziehen. Das siegreiche Volk sieht diesen Triumph gedämpft in seiner Wirkung auf den Besiegten. Dieser geniale Griff, den übrigens nicht Äschylus, sondern sein Vorgänger Phrynichos getan hatte, gibt dem Stück erst den tragischen Grundton, denn als Vorgang an Ort und Stelle dargestellt wäre er ein Siegesgesang geworden. Die Handlung spielt in Susa oder Persepolis kurze Zeit nach der Entscheidung von Salamis. Ahnung des Unheils bei dem Chor der Getreuen und der Königin, Bericht des Boten von der Unglücksschlacht, Beschwörung des toten Darius als Helfer in der Not, seine Mahnungen, Auftreten des gebrochenen Xerxes, dieser Personifikation eines Geschlagenen. Statt dramatischer Handlung herrscht im wesentlichen Bericht, teils vom Boten, teils als Prophezeiung aus dem Munde des königlichen Schattens. Man sieht den noch übermächtigen Einfluß des Epos. Auch die poetische Motivierung steckt noch in den Kinderschuhen. Am Ende des Stückes braucht der Dichter Atossa nicht mehr. Darum fordert sie der Schatten auf, in den Palast zu gehen und dem bald zu erwartenden abgerissenen Sohn ein neues Gewand zu rüsten. Dennoch verleugnet sich der große Dichter nicht. Dem frommen Menschen und sittlichen Denker steigen aus dem Einzelereignis ewige Wahrheiten auf, die er seinem Volk vor die Seele führt. Xerxes ist ein reicher Erbe. Der Vollgenuß einer

Digitized by Google

schwindelerregenden Macht hat ihn berauscht, die mahnende Stimme der Besonnenheit hat er überhört. Und die Götter selbst senden dem Sterblichen listigen Trug. Wessen Fuß ist so schnell, ihm zu entrinnen? fragen die vielerfahrenen Greise des Chors (Vers 95). Wedelnd naht ihm die Ate, die Verblendung; sie lockt ihn in ihre Netze, denen er nimmer entrinnt. Ist er in ihren Schlingen, dann kommt die Hybris, der Frevelmut. Xerxes, der Sterbliche, hat „den heiligen Hellespont" mit Ketten knebeln, Poseidon knechten wollen — so klagt der eigne Vater. Er hat die Tempel der Hellenen verbrannt, ihre Altäre zerstört, ihre Götterbilder zerschlagen. Jetzt mäht er eine tränenvolle Ernte. Denn Zeus lebt, der Ahnder übermütigen Sinns; schwer fällt seine Hand auf den Frevler (Vers 745 ff.). Diese Wahrheit bildet einen Fundamentalsatz von Äschylus' Glaubensbekenntnis und wird von andern Denkern und Dichtern des Volkes, namentlich auch von Sophokles, geteilt. Wir werden ihrer Spur noch öfters begegnen.

Im Jahre 467 siegte der Dichter mit der Tetralogie Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben, Sphinx. Tief zu beklagen ist der Verlust des Laios und Ödipus. Denn jetzt können wir nur an den „Sieben gegen Theben" erkennen, wie Äschylus den fortwirkenden Fluch an dem tragischsten aller Stoffe des Altertums behandelt hat. — Aus dem Stasimon Vers 720 ff. (Ausg. von Bergk) lassen sich wenigstens die Grundlinien der ersten beiden Dramen erkennen. Der Laios stellt dar, wie der Knoten des Verhängnisses sich schürzt. Dreimal hat Apollo Laios gewarnt, sich kein Geschlecht zu erzeugen. Von Liebesdurst betört, tut er es dennoch. Ödipus wird geboren; seine Aussetzung bildete wahrscheinlich den Schluß. Ödipus dann in der zweiten

Digitized by Google

Tragödie, der Vielbewunderte und Geehrte, der Sphinxtöter, erliegt einem gräßlichen Geschick und schleudert den Fluch, der ihn vernichtet hat, weiter auf seine Kinder. Der Gang der Handlung läßt sich kaum vermuten. Die Sieben zeigen die Vollendung des Fluchs in der Wechselvernichtung des feindlichen Brüderpaars Eteokles und Polyneikes. Überaus einfach gestaltet auch hier der Dichter die Handlung, wählt aber für ihren Beginn den fruchtbarsten Moment. Die sieben Belagerer rücken zum letzten Sturm auf die Mauern der Stadt. Eteokles, ihr Schirmherr und König, hat die Ältesten um sich versammelt und macht ihnen die Schwere der Stunde klar. Durchaus im Mittelpunkt steht die Gestalt des Eteokles. Ein echter Herrscher voll Verantwortlichkeitsgefühl, der angesichts der Entscheidung die Volkskraft zusammenfaßt. Finstere Entschlossenheit zeigt jedes Wort, sein Wesen atmet sie bis zum Ende. — Ein Bote meldet den Anmarsch der Stürmer und den eisernen Entschluß ihrer Führer, die Stadt zu zerstören oder die Erde mit ihrem Blute zu röten. Der bittende Anruf an Fluch und Erinys des Vaters erweckt dem Hörer die tragische Stimmung. — Das ist der Inhalt des Prologs. Das Einzugslied des Chors der Thebanerinnen, in der Hauptsache ein Stoßgebet an die Götter der Stadt, malt schon in den aufgeregten Dochmien (⏑–́ –́ ⏑–) die wahnsinnige Angst der Frauen vor ihrem Schicksal. Rauh fährt sie der König an. Dieser Mann von Eisen scheint die Frauen zu verachten, wie seine fast beschimpfende Anrede beweist. Sinnlose Angst vermehrt nur die Gefahr. Das Weib hat draußen nicht zu raten, es bleibe im Hause und schweige, Gehorsam ist der Vater des Gedeihens. Gebet ist gut, „doch drum entgehst du nicht deinem Schicksalslos". Völlig episch ist dann die Haupt- und

Digitized by Google

Glanzszene des Stücks, welche zwischen Boten, König und Chor spielt. Sie schildert uns aus dem Munde des Boten die Führer der Sturmkolonnen; jedem Abschnitt folgen die Gegenmaßregeln des Königs und die Empfindungen des Volks, alles in symmetrischem Bau. Mit herber Kraft zeichnet der Dichter die Hybris der großsprecherischen, gottlosen Männer, die sich zum Sturm auf die siebentorige Stadt verteilt haben. Da ist der schellenklingelnde Popanz Tydeus. Er tobt an den Ufern des Ismenos und hadert mit dem Seher Amphiaraos, der ihn wegen böser Vorzeichen nicht über den Fluß lassen will. Dort der Riese Kapaneus. Er trägt wie alle eine prahlerische Devise auf dem Schild, die sie symbolisch charakterisiert: Kapaneus einen fackeltragenden Mann, aus dessen Munde die Worte gehen: „Ich werde die Stadt verbrennen." Und der Träger des Schildes erklärt: „Ich werde die Stadt zerstören, mag Gott es wollen oder nicht." Ein andrer zeigt einen leitererklimmenden Hopliten. Der brüllt, selbst Ares werde ihn nicht von den Zinnen werfen. Der vierte führt den feuerschnaubenden Drachen Typhon. Der fünfte, der Milchbart Parthenopaios, schwört, er ehre mehr seine Lanze als die Götter, und zeigt hohnvoll den Schild mit einer Sphinx, unter der ein zerfleischter Kadmeer liegt. Doch scharf hebt sich von diesen Frevlern der Seher Amphiaraos ab, „ein Mann, besonnen, gut, gerecht, voll Gottesfurcht; nicht scheinen will er besser, nein, er will es sein". Aber dem Manne gleich, der seinen Fuß auf ein Schiff voller Frevler setzt, wird er mit ihm untergehen. Vergebens ist sein Schelten und Warnen, auch gegen die verderbliche Seele des Zuges, den letzten, Polyneikes. Seine Devise zeigt eine Dike mit den Worten: „Zurückführen werde ich diesen." Der Gipfel des Frevels: ein hochverräterischer

Digitized by Google

Sohn der Heimat, sie zu zerstören willens, und von der Göttin des Rechts geführt! Ihm wird sich Eteokles selbst entgegenstellen, alle Bitten und Warnungen des Chores bringen ihn nicht ins Wanken. Und jetzt zieht die Tragik des Stückes herauf. Das Recht steht auf Eteokles Seite; er ist als ältester Sohn der legitime König, jener andre ein verworfener Frevler von Kindheit an. Dike, die er vermessen auf seinem Schild führt, wird ihn nicht zum Siege führen, so wenig wie die andern; Thebens Mauern werden die Götter schirmen. Aber ihn selbst wird der Fluch des Vaters im Wechselbrudermord mit zermalmen, er wird unvermählt, kinderlos ins Grab sinken, das Labdakidenhaus mit ihm erlöschen. Er spricht es schon mit den ersten Worten aus, die auf den Schluß des Botenberichts folgen:

„O Raserei des Hasses, den ein Gott gesandt,
O du, mein tränenvolles Ödipusgeschlecht,
Weh mir, jetzt naht erfüllend sich des Vaters Fluch!"

Aber sogleich sich zusammenraffend fährt er fort:

„Doch nicht zu weinen, nicht zu jammern ziemt sich jetzt,
Daß nicht noch schwerer Leid sich aus dem Leid gebiert."

Der Chor bittet und fleht in den beweglichsten Tönen, das Schicksal nicht herauszufordern. Umsonst, er bleibt taub, er weiß, daß das Gespenst vor seinen geistigen Augen recht behalten wird:

„Des lieben Vaters feindlich unglückselig'er Fluch
Mit trocknem, tränenlosem Aug' starrt er mich an."

Ein prachtvolles Bild zeichnet seinen finstern Entschluß:

„Weil denn ein Gott uns eilend ins Verhängnis treibt,
So fahr' auf des Kokytos Woge vor dem Wind,
Verhaßt dem Phöbus, Laios' gesamter Stamm."

Digitized by Google

(Siehe Thekla im „Wallenstein“:

„Es geht ein finstrer Geist durch unser Haus,
Und schleunig will das Schicksal mit uns enden.“)

Bald stürmt er davon, und nach jenem Chorliede, das rückschauend das wirkende Verhängnis des Geschlechts betrachtet, bringt der Bote die Nachricht vom Tode der Brüder. Die Bahre mit ihren Leichen erscheint, und dann beginnt die Totenklage des Chors. Sie schließt mit den düstern Versen:

„Es steht des Fluches Siegesmal am Tor,
An dem sie sanken; beide zwang
Der Dämon, er ist stille nun.“

Damit ist das Stück und die ganze Trilogie am Ende. Denn die Szene, welche in unsrer Überlieferung noch folgt, ist Dichtung einer späteren Regie. Als Sophokles' Antigone mit einzigem Erfolg über die Bretter gegangen war, mochte man diese Gestalt in keinem Ödipusstück mehr entbehren, und so fügte man den Sieben einen Schluß hinzu, der so unorganisch wie möglich ist: Antigone und Ismene erscheinen zur Klage, ein Herold tritt auf, der den Entschluß der Stadt verkündet, Eteokles solle begraben werden, Polyneikes dagegen nicht. Ismene folgt dem Gebot, Antigone widersetzt sich, der Chor spaltet sich: Ismene mit der einen Hälfte und Eteokles' Leiche, Antigone mit der andern und Polyneikes verlassen die Szene. So ist nach dem Abschluß einer groß durchgeführten Idee ein ganz neues Problem aufgeworfen, dessen Lösung ein neues Drama erfordern würde.

Niemand wird verkennen, daß auch der Bau der Sieben noch wesentlich epischen Charakter hat. Dabei muß man von den rund tausend Versen des Ganzen die Hälfte als lyrische Partien abrechnen. Was übrig

Digitized by Google

bleibt, ist dann zum großen Teil Botenbericht. Das dramatische Interesse konzentriert sich nur auf eine Person, den Protagonisten. Mithin ist auch Handlung im eigentlichen Sinn ausgeschlossen. Alles, was wirklich geschieht, geht hinter der Szene vor sich. Von dem Sturm, von dem Kampf und Tod der Helden sieht der Zuschauer nur den Reflex. Dennoch zeigt sich ein Fortschritt gegen die Perser, auch noch abgesehen von der erschütternden Macht der Idee. Alles Licht fällt auf den Helden. Seine einsame Größe überragt die Umgebung. Hier steht ein Heros der Vorzeit, und doch trägt er schon individuelle Züge. Ihre Ausmalung gibt Farbe und Leben. Eine Szene wie das 1. Epeisodion Vers 181 ff. haben die Perser nicht aufzuweisen. Sie gipfelt in einer Stichomythie, in der Schlag und Gegenschlag mit unvergleichlicher Kraft geführt werden. Die Stichomythie bilden später Sophokles und Euripides mit besonderer Virtuosität aus, und die Athener hatten an der gewandten Dialektik zweier Gegner ihre besondere Freude. Für unsern Geschmack ist sie oft zu spitzfindig. Äschylus verwendet sie schon in den Schutzflehenden, und bei ihm tritt die spätere Rabulistik noch nicht hervor. — Die Chorlieder sind namentlich in der zweiten Hälfte oft dunkel, und die Textverderbnis erschwert ihr Verständnis noch mehr. Aber von der Herrlichkeit der Sprache wird der Leser vielleicht aus den Übersetzungsproben einen schwachen Begriff bekommen haben, wenn man Nachstammeln Übersetzung nennen will.

Mit der ersten Tragödie der Prometheustetralogie, dem gefesselten Prometheus, versetzt uns die kühne Phantasie des Dichters in eine Zeitepoche, welche drei Myriaden Jahre vor der Gegenwart liegt. Dieser kaum vorstellbaren Zeit entsprechen Szenerie und Ge-

Digitized by Google

stalten, welche persönlich auftreten oder im Bericht vorkommen. Wir sehen in eine durchaus mythologische Welt und stehen am nördlichen Rande der Erde, an den die blitzende Flut des Okeanos fast heranreicht. In der Mitte der Szene erhebt sich ein zackiger Felsen. Hephästus mit zwei Gesellen, Kratos und Bia, „Kraft" und „Gewalt", schleppen den gefesselten Titanen Prometheus herbei und heften ihn, sehr gegen den Willen des mitleidigen Hephästus, mit dröhnenden Hammerschlägen an die Vorderwand jener Klippe. Stumm läßt er alles über sich ergehen und öffnet erst nach ihrem Abgang den Mund zu einem ergreifenden Monologe. Sein Inhalt gipfelt in den Worten: „Seht mich, den gefesselten, unglücklichen Gott, den Feind des Zeus, allen olympischen Göttern verhaßt, weil ich die Menschen zu sehr liebte." Hier haben wir das Motiv, das die ganze Handlung bewirkt. Auf einem Flügelwagen fährt der Chor von Töchtern des Okeanos einher: die Hammerschläge haben sie aus ihren Grotten aufgescheucht. Sie gruppieren sich am Fuß der Klippe und bemitleiden das Geschick des Dulders. Er erzählt, warum er leidet. Der alte Okeanos selbst erscheint auf einem fabelhaften Flügeltier. Er will Fürbitte bei Zeus einlegen, wenn er sich vor dem neuen Herrn beugt. Hoheitvoll weist ihn Prometheus ab. Okeanos verschwindet. Wir lernen dann den Titanen als Wohltäter der Menschheit kennen und hören auch, daß er nicht ohne Waffe gegen den neuen Gewaltherrn ist. Dann eine neue, Schrecken und Mitleid erregende Gestalt, die ganz in die Szene des Jammers paßt: die Jungfrau Jo mit einem Kuhgehörn an der Stirn. Die Begierde des Zeus, die Eifersucht Heras hetzen die Unglückliche im Wahnsinn über die Erde. Ihr Geschick entrollt sich uns vom Anfang bis zum Ende, und zum

Digitized by Google

Schluß ahnen wir auch den innern Zusammenhang dieser sonst episodischen Partie mit unsrer Handlung. Ein Wahnsinnsanfall treibt Jo wieder davon. Zeus hat indes die Worte von dem dunkeln Geheimnis gehört, das ihn bedroht. Er schickt seinen „Läufer" Hermes mit dem Befehl an Prometheus, es zu enthüllen: sonst wird sein Schicksal noch schrecklicher werden. Da reckt sich der Titanentrotz zu seiner ganzen Höhe empor: „Er empöre alle Elemente wider mich, er werfe mich in den Tartarus; töten kann er mich doch nicht." Zeus erfüllt seine Drohung. Unter dem Aufruhr der ganzen Natur sinkt Prometheus mit dem Felsen und den treuen Okeaniden in den Abgrund. Aus dem Getöse hervor brechen die letzten Worte an Mutter Gäa, Themis und den Äther: „Ihr seht, wie ungerecht ich leide."

Wer das Stück unbefangen liest, erschrickt fast über die Kühnheit, womit der Dichter Zeus und seine Herrschaft darstellt. Unsre volle Sympathie soll und muß sich dem gequälten Helden zuwenden und entsprechend das Verhalten seines Gegners den Hörer empören und zunächst ein ungelöstes Rätsel bleiben. Was hat Prometheus verbrochen? Sein Rat hatte Zeus zum Sieg über Kronos, den Herrscher der zweiten Weltperiode, verholfen; er schuldete ihm also Dank. Doch

> Im Schoße der Gewaltherrschaft, da schlummert es,
> Das gift'ge Übel: seinen Freunden zu mißtraun.
> (Vers 225 f.)

Kronos schmachtet im Tartarus, der Fluch des Vaters lastet auf dem Sohn. Bei der Neuordnung der Welt will Zeus das unglückliche Menschengeschlecht vertilgen und ein neues an seine Stelle setzen; Prome-

Digitized by Google

theus verhindert es und erregt schon dadurch den Argwohn des neuen Herrn. Er schenkt den Menschen weiter die Hoffnung und das göttliche Gut des Feuers, das Zeus den Himmlischen vorbehalten hat. Damit wird er der Schöpfer der Kultur. Er öffnet den Blöden, in deren dumpfe Höhlen der Glanz und die Wärme des segenvollen Elements dringt, auch die umnachteten Sinne (V. 447 ff.), lehrt sie die Wunder der Zahl und Schrift. Er wird der Vater aller Technik, aller Kenntnis und Wissenschaft. Und nun das sein Lohn? Er hat dem Willen des Zeus getrotzt und muß büßen mit einer Strafe, so grausam, wie sie nur ein junger Herrscher diktieren kann, der sich seines Thrones noch nicht sicher fühlt. „Unerbittlich ist der Sinn des Zeus, und hart ist jeder Herrscher, der da jung regiert." (V. 34 f.) Wir sehen: hier steht alles Recht auf des Titanen, alles Unrecht auf Zeus' Seite; der Helfer des Olympiers, der Wohltäter der Menschheit, er wird „gekreuzigt und verbrannt". — Und doch ist Äschylus ein frommer Mann; den letzten Schluß aus diesem erschütternden Gemälde kann nicht Verzweiflung und Fluch gegen die Olympier bilden, welche des Dichters und seiner Mitmenschen Schicksal in ehernen Händen tragen. Die Versöhnung wird im zweiten Drama kommen, dem „gelösten Prometheus". Hier wird sich zeigen, daß Zeus der auch sittlich vollkommenere Weltenlenker ist. Leider vermögen wir die innere Wandlung und Läuterung des jungen Zeus zu dem allgütigen und allweisen Gott nicht zu verfolgen. Das dritte Stück der Trilogie, der „feuertragende Prometheus", schilderte als Besiegelung der dauernden Versöhnung zwischen Zeus und dem Titanen die Einrichtung des Prometheuskultes in Athen.

Digitized by Google

An den meiſten der bisher dargeſtellten Dichtungen muß der Leſer etwas vermiſſen: es ſind im Grunde nur Bruchſtücke. Die Erkenntnis eines Ganzen erſchließt ſich nicht oder doch nur vermutungsweiſe. Was wir erſehnen, gibt die letzte Schöpfung des Dichters, die im Jahre 458 aufgeführte Oreſtie. Hier treffen alle Bedingungen für ein Kunſtwerk erſten Ranges zuſammen: ein Stoff, deſſen Wucht und Größe überwältigt, eine Idee, deren Gehalt den Stoff mit einem geheimnisvoll wirkenden Leben beſeelt, eine Geſtaltung, der die Reife eines großen Künſtlers die vollendete Form verbürgt. — Agamemnon, Choephoren (Opferſpenderinnen) und Eumeniden ſind zwar, wie noch neueſte Inſzenierungen beweiſen, als in ſich geſchloſſene Werke ſehr wohl einzeln aufgeführt zu denken, aber in höherem Grade noch, als wenn man „Wallenſteins Tod“ ſieht, entbehrt man entweder die Fortſetzung oder die Vorausſetzungen. Das beweiſt der Stoff nicht minder, wie die Idee, welche ſeine Teile zuſammenhält.

Eine ſchickſalsſchwere Stunde, in der die Handlung des „Agamemnon“ beginnt und verläuft! Es iſt Nacht (die ſich der Zuſchauer bei den antiken Bühnenverhältniſſen freilich denken muß). Auf dem flachen Dach des Königspalaſtes von Argos liegt der Wächter. Die Königin Klytaimeſtra iſt eine ſcharfe Herrin; wehe ihm, wenn er das Aufblitzen der Fanale verſchläft, die den Fall Trojas melden werden. Und wirklich, ſie flammen auf! Nun entwickelt ſich alles — mit der kühnen Fiktion, daß innerhalb eines aktmarkierenden Chorliedes die Überfahrt von Aſien nach Argos erfolgt — Schlag auf Schlag. Ein Herold, ſtaubbedeckt, meldet die Ankunft des Heerkönigs. Und nun zieht der Sieger in dem unſeligen Kriege ein auf

Digitized by Google

einem Wagen, neben ihm Kaſſandra, die köſtliche Ehrengabe des Heeres an ſeinen Führer. Gefolge von Kriegern. Der Chor, politiſcher Beirat der Klytaimeſtra während der Abweſenheit des Herrſchers, begrüßt ihn mit Ehrfurcht, Klytaimeſtra, ſchwarzer Gedanken voll, mit hündiſcher Unterwürfigkeit. Knapp fallen die Erwidrungsworte von den Lippen Agamemnons. Er wehrt den Purpurteppich ab, den die Königin zu ſeinem Eintritt entrollen läßt; dennoch zwingt ihn die geiſtig überlegene. Er tritt ins Haus. Scheinbar teilnahmlos ſtarrt Kaſſandra vor ſich hin. Die Königin befiehlt ihr mit harten Worten, nachzufolgen. Nun eine furchtbare, gewaltige Szene zwiſchen dem Chor und der Seherin. Sie kennt die Geſchichte des Bluthauſes, ſie weiß, daß die ſchreckliche Tyndaridenart für Agamemnon und ſie geſchliffen iſt. Wir erleben beider Mord zweimal. „Wiſſend, ſchauend, unverwandt muß ich mein Geſchick vollenden, fallend in dem fremden Land.“ Nur, daß hier alles unvergleichlich wirkungsvoller iſt als bei Schiller, auch das Wegwerfen der prieſterlichen Attribute. Als eine Heldin über Menſchengröße tritt ſie in die Pforte des Todes. Unmittelbar darauf die Schreie Agamemnons. Der Chor ſtürmt zum Haus. Es öffnet ſich, man ſieht die Leichen der Ermordeten. Und die Mörderin tritt hervor mit düſterm Triumph, einen Blutfleck auf der Stirn. Sie rühmt ſich der Tat. Der Chor entſetzt ſich und weiſt auf die Folgen hin, während er die rohen Prahlereien und Drohungen des auftretenden Buhlen der Königin, Aigiſthos, der ſeinen Vater durch dieſen Mord auch gerächt haben will, mit Schwerterzücken beantwortet. Klytaimeſtra trennt die Streitenden. An ihr tut inzwiſchen die Tat, die ſie allein vollbracht hat und auf ſich nimmt, ſchon ihr Werk. Das Gewiſſen erwacht und wird ihr Leben zur Hölle machen.

Digitized by Google

überaus gering iſt die Handlung: Ankunft, Empfang und Tod Agamemnons, das iſt alles. Das Lyriſch-Muſikaliſche überwiegt durchaus, und da wir deſſen volle Wirkung nicht ermeſſen können, ſo geht auch das Gewaltigſte verloren. Aber ſoviel ſieht man doch: nirgends zeigt ſich der Meiſter tragiſcher Stimmung ſo wie in dieſem Stück. Jubelhymnen ſollte man ſchallen hören in der Saiten goldnes Spiel bei der Heimkehr des Siegers. Doch hier laſtet auf dem Hörer von Anfang an die Ahnung des Unheils. Blutdunſt ſteigt aus dem Palaſt da vor ihm. Seine Wände haben den unerhörten Mord der Kinder des Thyeſtes geſehen, das grauſige Mahl, an dem Atreus dem Bruder „grinſend" das Fleiſch der eignen Kinder vorgeſetzt hat. Ohne Liebe, beide mit Schuld beladen, ſehen ſich Klytaimeſtra und Agamemnon wieder. Dort Ehebruch, hier die Opferung einer Tochter für die Zwecke der Heerfahrt und die offene Heimführung eines Nebenweibes. Der Alaſtor, der Rachegeiſt, ſchwingt ſeine Geißel, fortzeugend gebiert ſich Schuld aus Schuld. Jetzt lädt Klytaimeſtra eine neue auf ſich. Sie macht den Inhalt des Stückes aus. Alle Perſonen ſtehen da, im Lapidarſtil der heroiſchen Tragödie gemeißelt; alle überragt Klytaimeſtra, die eigentliche Heldin, eine mächtige Heroennatur, ihre Umgebung, ihren Buhlen, ihren Gemahl beherrſchend durch die Kraft eines unbezwinglichen Willens. Dem Fluch ihres Geſchlechts, der Tyndareoskinder, dem ſchon die Schweſter Helena erlegen iſt, erliegt auch ſie, und hat nun alle Konſequenzen gezogen. Sie nimmt auch die Verantwortung für ihr Tun voll auf ſich. Doch auch ſie iſt nur ein Menſch, darum ereilt ſie die Strafe. Noch nicht die äußere, denn ein Rächer iſt nicht da, und ſie

Digitized by Google

wird unangefochten herrschen. Aber wir wissen am Schluß des Stücks, daß die Qualen des Gewissens sie peinigen werden Tag und Nacht. Bei Tage wird es sie umtreiben, ruhelos, nachts wird der eigne Schrei sie wohl von der Angst grauenvoller Traumbilder erlösen, aber der blutige Schatten des Ermordeten wird sie anstarren, auch wenn sie emporfährt.

Die Rache naht ihr in den „Choephoren". Szene: Grab Agamemnons, ein Chor von Dienerinnen in Trauer, an der Spitze Elektra, die treue Tochter des Ermordeten. Ein schauerlicher Traum ängstigt wieder einmal die Mörderin: sie hat einen Drachen geboren und ihm die Brust gereicht, da ist mit der Milch schwarzes Blut hervorgequollen. Eine Opferspende soll jetzt auf ihren Befehl den Schatten des Toten versöhnen. Auf dem Grabe Spuren fremder Verehrung der sonst gemiedenen Stätte: eine Locke. Sie, wie eine Fußspur, weist auf Orestes, den ersehnten Rächer. Er tritt vor mit seinem Freunde Pylades. Es folgt eine Anagnorisis (Erkennung) von großartiger Wirkung. Schon vorher war aus dem befohlenen Versöhnungsgebet ein Rachegebet Elektras geworden; jetzt verdoppelt es sich. Der Racheplan wird festgestellt. Szenenwechsel: Wieder das Bluthaus. Es wird Nacht. Vor dem Palast erscheinen zwei phokische Männer mit wichtiger Nachricht: Orest ist tot. Gehaltener, doch echter Mutterschmerz. Die Fremden werden ins Haus geladen, die alte Amme Orests erscheint, Aigisthos zu holen. Er kommt, mühsam den Triumph verbergend, und eilt hinein. Unmittelbar darauf sein Todesschrei. Der verächtliche Teil ist erlegen. Ein Diener schlägt Lärm, Klytaimestra tritt auf und erfährt alles. Sie reckt sich auf, sie ruft nach der Mord-

Digitized by Google

axt. Und nun eine Szene von mächtigster Wirkung: Mutter und Sohn stehen sich gegenüber. Ihrer Klage um den ermordeten Aigisthos folgt unmittelbar die Eröffnung, daß sie selbst sterben muß: der eigene Sohn wird sie richten. Da entblößt sie ihre Brust mit Worten, deren jedes wie ein Pfeil sich in das Herz des Sohnes bohren muß:

„Halt ein, und Ehrfurcht dieser Brust, mein Sohn,
An der du oftmals schlummernd lagst, aus der du sogst
Mit deinem Munde Muttermilch, die nährende!"

Aber Apollo, der unter gräßlichen Drohungen die Tat geboten hat, steht hinter Orest. Sie fleht, sie mahnt: „Ich warne, hüt dich vor der Höllenhunde Wut." Vergebens. Er führt sie ab, und hinter der Szene geschieht die Tat, vor der der Genius der Menschheit sein Haupt verhüllt. Es hilft dem bald wieder auftretenden Mörder nichts, daß er mit den Leichen das Todesnetz zeigt, in dessen Maschen einst sein Vater verstrickt wurde. Noch grimmiger, als am Schluß der ersten Tragödie die Mutter, packt am Schluß der zweiten die Vergeltung den Sohn. Er fühlt, wie der Wahnsinn sein Gehirn umkrallt. Jetzt steigen sie auf, die Erinyen der Mutter, hier, dort. Niemand sieht sie, als er allein. So stürzt er davon.

Über Länder und Meere hetzen sie ihn, bis in den Tempel des Gottes, der ihm den Mord befohlen hat. Hier, in Delphi, sehen wir den Unseligen wieder in dem Schlußstück der Trilogie, den „Eumeniden". Er hat an dem heiligen Stein des Gottes Zuflucht gesucht vor den Verfolgerinnen. Sie umgeben ihn, sind aber vor Erschöpfung in Schlaf gesunken: scheußliche Weiber

Digitized by Google

in schwarzen Mänteln, triefäugig, mit Höllenfratzen, ein Dämonengeschlecht aus den Tiefen der Erde. Doch auch Apollo steht da, versichert ihn seines Schutzes und verweist ihn nach Athen, wo er seine Richter finden wird. Klytaimestras Schatten steigt auf und erweckt die Erinyen zu neuer Verfolgung. Apollo treibt die Töchter der Nacht aus dem Heiligtum des Lichts. Szenenwandel: Athen mit dem Burgtempel. Orest als Bittflehender, ihm folgend der Chor der Erinyen. Er singt das furchtbare Lied, das seine Mission rechtfertigt. Athene erscheint und setzt ein Gericht ein: den künftigen Areopag für Blutsachen. Entscheidungsszene. Klage der Erinyen, Verteidigung Orests und des eigentlichen Angeklagten, Apollos. Die Steine fallen fünf zu vier; nur vier für den Verklagten! Athene legt den fünften für ihn hinzu und verkündet seine Freisprechung. Die Erinyen lassen sich versöhnen, werden aus Fluch- zu Segensgöttinnen und ziehen unter dem Gesang des Volks in das Heim, wo sie von nun an wohnen werden: in eine Höhle am Fuß des Mordhügels, des Areopag.

Erst am Schluß übersehen wir das Ganze und vermögen zu verstehen, was der Dichter gewollt hat. Der alte, den Hörern wohlbekannte epische Stoff von der Geschichte des Pelopidenhauses enthält eine Kette von Greueln. Sie beginnen schon mit Pelops, ja mit dem Ahnherrn Tantalos selbst, und ein alter Fluch ruht wie bei den Labdakiden auf dem Geschlecht, der Rachegeist ruht nicht, bis er sich in Orests Taten und Leiden ausgerast hat. Aber diesen Stoff einfach zu dramatisieren, lag nicht in der Absicht des Dichters. Dem Nachdenken über die sittliche Berechtigung des Muttermordes entsprang vielmehr eine neue Idee.

Digitized by Google

Apollo, der Gott des Lichts und der Reinheit, gebietet Oreſt, ſeine Mutter zu töten, wird dadurch alſo der eigentlich verantwortliche Urheber des ſcheußlichſten Verbrechens, das die Welt kennt. Wie iſt das möglich? — Ohne das Geſetz der Entwicklung können wir die Frage nicht beantworten. Der Apollo, der eine ſo entſetzliche Forderung ſtellt, iſt der Gott einer niederen ſozialen Ordnung, des adligen Geſchlechterſtaats, deſſen ſittliche Anſchauungen die Roheit des Dorertums bedingt. Für dieſe iſt das Weib ein minderwertiges Weſen; die Heiligkeit der Mutter gar empfand der Dorer nicht: man denke nur an die ſpartaniſche Knabenerziehung. In dieſem Geſchlechterſtaat nun herrſchte das Geſetz der Blutrache. Für vergoſſenes Blut hat der Nächſtverwandte einzutreten. So entſteht, gewiſſermaßen ein auf die Spitze getriebenes, aber nicht allein ſtehendes Schulbeiſpiel, der Fall Agamemnon—Klytaimeſtra—Oreſt. Gegen dieſe ungeheuerlichen Konſequenzen muß ſich eine ſittlich höhere Stufe der Menſchheit auflehnen. Dies tut die bürgerliche Geſellſchaft des fünften Jahrhunderts. Des Dichters Tat iſt es, zu zeigen, wie tief jene doriſche Auffaſſung ſteht, wie die rohe Selbſthilfe überwunden werden muß durch die höhere Inſtanz des Staates, eben jenen Areopag, den Athene auf Grund des Falles einſetzt. Das bedeutet einen weſentlichen ſittlichen Fortſchritt. Und wenn hier Tendenz zu ſein ſcheint, ſo bedenke man, daß jedes große poetiſche Kunſtwerk eine Idee verkörpert, aber als ſolches nicht aufdringliche Moral predigt, ſondern nur durch die Macht ſeiner innern Wahrheit und Schönheit wirkt. Ob es freilich dem Dichter gelungen iſt, das Oreſtesproblem vor dem modernen Bewußtſein rein zu löſen, iſt eine andere

Digitized by Google

Frage. Oreſt iſt durch Richterſpruch entſühnt, niemand kann mehr mit Fingern auf ihn weiſen. Aber muß er nicht, wenn er vor den Erinyen in ſeiner Bruſt ruhig ſchlafen will, vor ſeinem Gewiſſen rein daſtehen? Vermag das jener Gerichtshof ſelbſt mit Athene an ſeiner Spitze? Wird ſich der unerbittliche Richter, das Gewiſſen, dadurch beruhigen laſſen, kann er es? Wir verneinen dieſe Frage mit aller Entſchiedenheit.

Digitized by Google

Sophokles.

Sophokles, des Sophillos Sohn (496/5—406), reicht zwar an die Größe seines Vorgängers nicht heran, hat aber wie kein anderer, darin unserm Schiller vergleichbar, aus dem Herzen seines Volkes heraus gedichtet. Er war ein Götterliebling, ein Sieger, wo er sich zeigte. Sein Leben fließt dahin wie ein klarer Bach, in dem sich das Athen der großen perikleischen Zeit spiegelt. Befreundet mit dem Lenker des Staats, ist er im Gegensatz zu Äschylus und Euripides als Staatsmann vorübergehend tätig gewesen, aber das Werk seines Lebens vollbrachte er im Dienst der tragischen Muse. Dazu befähigte ihn reiche poetische Anlage, ein scharfer Blick für das Triebwerk der seelischen Organe, welche das Handeln und Leiden des Menschen bestimmen, eine wundervolle Anmut und Klarheit der Sprache, die mit spielender Leichtigkeit die außerordentlichste Fruchtbarkeit paarte, eine Lebensauffassung, gleich weit entfernt vom Hang zu grübelnder Mystik wie von flacher, rationalistischer Auffassung der Menschen und Dinge. Grundzüge seines Charakters sind sonnige Heiterkeit und Lebenslust, sowie eine tiefe, kindliche Frömmigkeit. Namentlich letztere tritt in jeder seiner Dichtungen hervor. — Das Drama als Kunstform hatte Äschylus geschaffen, somit war er hier zunächst nur Empfangender; aber er entwickelte es

Digitized by Google

weiter, und auch Äschylus hat nicht verschmäht, von dem jungen Rivalen zu lernen. Ein vergleichender Blick auf die Stücke beider Meister lehrt, daß es Sophokles nicht auf Lyrik und Musik, sondern auf Handlung ankommt. Darum führt er den dritten Schauspieler ein und kürzt die Länge der Chorpartien zugunsten des Dialogs. Damit bewies er den richtigen Blick für das Wesen des Dramas. Er gewinnt Raum, damit die Handlung und vor allem die Menschen, ihre Seele und Träger, in den Vordergrund treten können. Die Menschen. Was sehen wir von solchen bei Äschylus? Zunächst nur Typen, heroische Masken, die nicht einmal einen Eigennamen zu haben brauchen. Es tritt auf ein König, eine Königin, der Herold, der Bote. Frauen denken und handeln wie Männer, individuelle Züge lassen sich nur ausnahmsweise entdecken. Für gewisse untergeordnete Typen hat die ganze antike Tragödie, auch die moderne, an diesem Brauch festgehalten. Aber alles drängte doch auf Individualisierung. Der Dichter muß mit der fortschreitenden Kunst auch wirkliche Menschen darstellen lernen, also distinguieren, in das Wesen des einzelnen eindringen und es nach seiner Eigenart zu erfassen wissen. Diese Kunst der Charakteristik verdankt die Tragödie unserm Dichter. Er stellt zum ersten Male wirkliche Menschen von Fleisch und Blut auf die Bretter und differenziert vor allem Mann und Weib. Gestalten wie Tekmessa und Deianeira hat Sophokles zuerst geschaffen, und es ist eine vollkommen unerwiesene Behauptung, daß er selbst das erst in seinen späteren Dramen von Euripides gelernt habe. Wenn freilich Antigone und Elektra wie Männer handeln, so ist das eben in ihrem Charakter begründet, sie sind Kinder gewalttätiger Geschlechter. Allerdings bleiben die Gestalten des Sophokles immer

Digitized by Google

ideale Heroen und Heroinen, während Euripides noch einen Schritt weiter geht und wirkliche, moderne Menschen zeichnet. — Ferner liegt es im Wesen der Stoffe, auf die der antike Dramatiker angewiesen ist, daß seiner Erfindung Schranken auferlegt sind, und Erfindung ist im besondern Sophokles Stärke nicht. Daß der Dramatiker überhaupt an den Grundzügen der epischen Fabel nichts ändern konnte, kam also seiner Anlage und Neigung entgegen. Damit treffen wir auf einen wichtigen Punkt, der das antike vom neuen Drama unterscheidet und auf den schon Freytag aufmerksam macht. Der Held des modernen Dramas schafft sich sein Schicksal selbst — unzweifelhaft ein bedeutender Fortschritt, der dem Dichter erst die Entwicklung seiner vollen Kraft ermöglicht: das Schicksal des antiken Helden ist, von Ausnahmen abgesehen, entschieden, noch ehe er überhaupt auftritt. Man vergleiche nur Macbeth und König Ödipus. Dem antiken Dichter bleibt also meist nur die Aufgabe, den Kampf des Helden wider sein Geschick darzustellen. So erklärt sich auch die Wahl des fruchtbarsten Moments der Handlung unmittelbar vor der Katastrophe, ihr rapider Verlauf, die sogenannte, auch vom Chor bedingte Einheit von Zeit, Ort und Handlung, Züge, die nach der Poetik des Aristoteles oft mißverstanden und dem klassischen Drama der Franzosen zum Verhängnis geworden sind.

Wohltuend berührt den Leser, der von der Lektüre des Äschylus kommt, die sonnige Klarheit der Sophokleischen Diktion, und können sich seine Chorlieder an Tiefe mit denen seines großen Vorbildes auch nicht messen, so fehlt es ihnen doch nicht an einer Fülle schöner Gedanken. Und in der Verteilung des richtigen Gewichtes zwischen dem Chor, der doch einmal sein Existenzrecht hatte, und dem Dialog steht er un-

Digitized by Google

erreicht da, und das gibt seinen Schöpfungen das Gepräge der antiken Normaltragödie in ihrem edelsten Sinne. Was bei Äschylus zu viel, ist bei Euripides zu wenig. Darum, und weil er, ganz anders als Euripides, ein völlig antiker, im Glauben an die alte Götterwelt feststehender Mensch, zugleich ein Sohn Athens ist, den alle liebenswürdigen Eigenschaften der göttergeliebten, gottesfürchtigen Stadt zieren, läßt er uns am tiefsten in die Seele des attischen Dramas blicken.

Mehr als 120 Dramen des Sophokles kannten die Alexandriner, nur sieben sind erhalten. Kein Dichter hat so oft den ersten Preis davongetragen, niemals brauchte er sich mit dem dritten zu begnügen. Von den erhaltenen Stücken wurde Antigone aufgeführt 441, Philoktet 409, Ödipus auf Kolonos nach dem Tode des Dichters durch seinen gleichnamigen Enkel 401. Die Zeit der übrigen ist durchaus unsicher, doch wird man annehmen dürfen, daß König Ödipus in die Periode der höchsten schöpferischen Kraft, vielleicht noch vor Antigone, und Elektra wegen der ausgedehnten lyrischen Solopartien in seine spätere Zeit fällt. Sophokles hat den trilogischen Zusammenhang der gleichzeitig aufgeführten Tragödien aufgelöst, jedes Stück ist als abgeschlossenes Werk für sich zu betrachten. Die drei Dramen der Labdakidensage beruhen trotz des gleichen Stoffs auf ganz verschiedenen Voraussetzungen. Gewiß bedeutet der Verzicht auf einen innern Zusammenhang keinen künstlerischen Fortschritt, jedenfalls war er für den Dichter bequemer, und Euripides ist ihm darin gefolgt.

Das tragische Schicksal des ursprünglich äolischen Helden „Ajas", einer der ältesten Gestalten des Homerischen Epos, hat viele griechische und römische

Digitized by Google

Dichter, sogar den Kaiser Augustus, zur Darstellung gereizt; erhalten ist nur die Tragödie des Sophokles. — Ajas, der größte Achäerheld nach Achilles Tod, bewirbt sich mit Odysseus um die Rüstung des Peliden. Durch einen Betrug, an dem die Atriden Agamemnon und Menelaos beteiligt sind, fällt sie Odysseus zu. Der tödlich in seiner Ehre getroffene Ajas zieht sich rachebrütend in sein Zelt zurück und beschließt, die Fürsten zu töten. Doch Athene schlägt ihn mit Wahnsinn, er fällt mordend in die Schafherden. Aus dem Wahnsinn erwacht, bleibt ihm nur der Tod übrig. Er stürzt sich in sein Schwert. Die Atriden geben den Leichnam seinem Halbbruder Teukros nur auf die Fürsprache des edlen Odysseus zur Bestattung heraus. Diesen Stoff hat der Dichter so behandelt, daß er im Prolog den im Wahnsinn rasenden Helden vor seinem Zelte und nach dem Einzug des Chors seiner Krieger den Unseligen in erschütterndem Kontrast erwacht zeigt, zwischen den Tierkadavern sitzend. Verzweiflungsszene, Beharren beim Todesentschluß trotz des Flehens seiner Gemahlin Tekmessa. Täuschung der Umgebung, um ruhig sterben zu können. Szenenwechsel. Einsames Waldtal. Monolog. Selbstmord. Vor dem aufgefundenen Leichnam entwickelt sich eine Art Gerichtsszene, in der Teukros den Verteidiger, die rachsüchtigen Atriden die Ankläger bilden. Odysseus erzwingt durch die Wucht seiner Gründe und seiner sittlich überlegenen Persönlichkeit die ehrenvolle Bestattung. — Für den modernen Leser ist die Tragödie mit dem Tode des Helden am Ende, und er empfindet die Fortführung der Handlung als einen Mangel an Einheit. Nicht so der Athener, denn er muß erst darüber beruhigt sein, daß der Leichnam eines als Nationalheros verehrten Helden nicht den Geiern zum Fraß

Digitized by Google

preisgegeben werde. Der Fortschritt gegen Äschylus liegt in der Ausgestaltung und feinen Nuancierung der Charaktere. Da steht vor allem Ajas selbst, ein Turm in der Schlacht, ein Kind im Wortgefecht. Diesen Idealtypus eines dorischen Hopliten erfüllt das höchste Bewußtsein seines Werts, ja dieses steigert sich zweimal zu frevler Überhebung gegen die Götter, die er entbehren zu können wähnt. Das trägt zu seinem Verderben bei, denn er macht sich Athene zur Feindin. Der hochgespannte Kriegerstolz in Verbindung mit seiner geistigen Schwerfälligkeit macht ihn bewußt einsam im Glück wie im Unglück: ihn braucht man, er niemanden. Ein treuer, zuverlässiger Mann, dessen Schwert immer bereit ist für den Freund und eine gute Sache; doch wehe, wer ihn kränkt. Das hat man getan. Seine Rache hat ein Götterarm verhindert, seine Heldenehre ist tödlich verletzt und mit lächerlicher Schmach besudelt. Er selbst hat sich unbewußt ins Herz treffen, das Fundament, auf dem er fest zu stehen wähnte, zerstören müssen. Ist je ein Selbstmord besser motiviert worden? Einsam, wie er gelebt hat, stirbt er. Dennoch hat ihn Liebe begleitet, und sie wird seinen Leichnam schützen: Gattenliebe und Bruderliebe. Ein Gegenbild weicher Hingebung zu diesem erzgefügten Mann bildet sein Weib Tekmessa. Die Tragik eines schweren Schicksals lastet auf ihr: Ajas hat auf einem Raubzuge ihre Eltern erschlagen und ihre Heimat verwüstet, sie, das Fürstenkind, mitgeschleppt. Aber er hat sie nicht zur Sklavin gemacht, sondern zur Gemahlin erhoben. Sie hat ihm einen Sohn geboren. So ist er doch der Halt ihres Lebens geworden, und dafür lohnt sie ihm mit ihrer Liebe und Fürsorge. Das weiß der Dichter mit wunderbarer Kunst besonders in den Szenen darzustellen, wo

Digitized by Google

sie ihren Gatten in dumpfer Verzweiflung und im Todesentschlusse sieht. Von den Nebenpersonen kontrastieren wieder die Paare Agamemnon—Menelaos und Teukros—Odysseus. Der Charakter der Brüder, besonders des Menelaos als König von Sparta, ist mit dunkeln Farben gemalt, und das ist einer der seltenen Fälle, wo unser Dichter patriotische Tendenzen zeigt und die Politik des Staates ihre Schatten in das Reich seiner Kunst wirft. Schon bei Äschylus können wir ähnliches feststellen: in der Orestie verlegt er den Schauplatz der beiden ersten Stücke nicht nach dem homerischen Mykenä, sondern nach Argos, in den Eumeniden gelobt Orest dem Areopag die ewige Bundestreue von Argos. Der Grund ist ein Bündnis, das beide Staaten zur Zeit der Aufführung gegen Sparta geschlossen hatten. So spiegelt auch der „Ajas" den tödlichen Haß Athens gegen die herrische Dorerstadt. Dagegen steht der wackere Teukros als Typus eines treuen Bruders. Ihn überragt aber als ein Ideal frommer und edler Menschlichkeit der mit sichtlicher Liebe gezeichnete Odysseus. Er, sonst in der Tragödie der Vater böser Lust und arger Ränke, steht hier sittlich am höchsten. Wenn ihm die rachsüchtig triumphierende Athene den wahnsinnigen Feind zeigt, der ihm die ärgsten Qualen anzutun meint und doch ein grauenhaftes Bild menschlicher Ohnmacht ist, so ergreift ihn tiefes Mitleid, und er spricht die Worte aus, die aus der Lebensweisheit des Dichters selbst fließen:

„Seh ich doch, daß wir alle, die da leben, sind
Nur leere Schemen, Schattenbilder wesenlos." —

Auch der Stoff des „Philoktet" gehört zum troischen Sagenkreise. Die drei großen Tragiker haben

Digitized by Google

ihn bearbeitet, Sophokles zuletzt, bereits im höchsten Alter stehend und doch durch psychologische Feinheit seine Vorgänger übertreffend: so viel können wir aus dem Bericht des späten Rhetors Dion ersehen. — Aus Lessings Laokoon weiß der Leser von den schrecklichen Qualen, die der Unglückliche auf dem öden Felsen Lemnos erduldet. Den die Griechen auf ihrer Fahrt nach Troja ausgesetzt haben, brauchen sie nun, um die Feste zu bezwingen. Denn er besitzt Herakles' Bogen, und sie bedürfen des Bogens wie des Helden. So werden Odysseus und Neoptolemos, Achilles' Sohn, entsandt, um beide zu gewinnen. Wie das geschieht, ist der Inhalt des Dramas. Nur drei Männer bilden die Personen der Handlung, die überaus einfach verläuft. An dem eisernen Willen Philoktets scheitern alle Versuche, der List wie der Gewalt, und da der Fall Trojas Wille des Schicksals ist, so muß der verklärte Herakles erscheinen, den Helden gefügig zu machen. Dies ist das einzige Mal, wo Sophokles zu dem üblichen Schlußmittel des Euripides, dem deus ex machina, greift. Der Dichter aber verfährt damit nicht äußerlich, ihn zwingt vielmehr die Charakteranlage des Helden dazu. Philoktet ist die Verkörperung der menschlichen Willensstärke, dabei ein Mann von schlichter Herzenseinfalt, voll kindlichen Vertrauens, beseelt von dem ehrlichen Willen, den Seinen ein tapferer Streiter zu werden, als er mit ihnen ausgezogen ist. Aber er ist schnöde von ihnen verraten, noch ehe er den ersten Pfeil von dem unfehlbaren Bogen hat abschnellen können. Neun Jahre gräßlicher Qualen — wir lernen sie kennen — haben ihn verbittert, aber nur um so mehr den hellenischen Grundsatz in ihm befestigt, der Freund seiner Freunde, der Feind seiner Feinde zu sein. Nun ist er gekommen, der tückischste seiner Feinde, Odysseus,

Digitized by Google

und ein Jüngling unter der Maske eines Freundes, der sich schließlich als Räuber seines Bogens herausstellt. Und nun erreicht die Kunst des Dichters das Wunderbare. Keine Macht der Welt bricht den Widerstand dieses Felsens, ja er zwingt den verführten Neoptolemos auf seine Seite, und alles ist für die Griechen verloren. Wir erkennen aus der Darstellung des Mannes, daß dies gar nicht anders sein kann, wir sehen, daß eben die Götter eingreifen müssen, um gegen den Menschen- den Schicksalswillen durchzusetzen. Darum der deus ex machina, und auch dann erklärt Philoktet, daß er sich nur jenem beuge. — Mit der Entwicklung des Hauptproblems verschlingt sich die Darstellung einer Nebenidee: der Kampf zwischen Lüge und Wahrheit in der Brust eines reinen Jünglings. Wie Neoptolemos ihn durchficht, wie sich der Jüngling durch ihn vor unsern Augen zum reifen Mann entwickelt, das kann hier nur angedeutet werden. — Gegen diese Idealbilder eines Manns und Jünglings tritt die Gestalt eines dritten, der die Konsequenzen einer gewissenlosen Sophistik verkörpert. Lug und Trug, Hinterlist und Gewissenlosigkeit ist das Lebenselement des Odysseus. Skrupellos in der Wahl seiner Mittel, groß in allen Künsten arglistiger Überredung, zeigt er die Macht des Bösen auch über reine Seelen, wird aber doch an der Wahrheit zuschanden. Übrigens macht der Weg, den er als Seele des Gegenspiels einschlägt, um in den Besitz des Bogens zu kommen, das Drama zu einem Intrigenstück. Eine Besonderheit, die der Stoff begründet, ist auch das Fehlen jeder weiblichen Rolle. Der Leser empfindet deutlich den Mangel, der in der Gestaltung eines Menschenschicksals ohne die Teilnahme des Weibes liegt.

Digitized by Google

Der Bogen des Herakles ist es, welcher dem Kriegshelden Philoktet seine Bedeutung gibt. Er ist eine Gabe des Heros als Dank für seinen letzten Liebesdienst, den ihm Philoktet erwiesen hat: er setzte den auf dem Öta geschichteten Holzstoß in Brand, der Herakles von seinen Qualen erlösen sollte. Deianeira, Herakles' Gattin, hat während dessen Abwesenheit eine Zuflucht in Trachis gefunden und ersehnt die Heimkehr des Gatten, von Liebesgram gequält. Er sendet die Beute seines letzten Zuges, Gefangene der erstürmten Stadt Oichalia, darunter die schöne, junge Königstochter Iole. Zugleich soll ihm Deianeira ein Festgewand für ein Dankopfer an Zeus schicken. Eine nur zu begründete Angst vor Herakles' Untreue faßt die Alternde angesichts der liebreizenden Iole. Sie tränkt das Gewand mit einem Liebeszauber, wie sie wähnt, der in Wirklichkeit das fressende Gift der Lernäischen Schlange ist. So wird sie die unschuldige Ursache seines Todes, denn nur durch Selbstvernichtung findet der Heros Erlösung von seinen Qualen. — Damit haben wir schon die Fabel der „Trachinierinnen" erzählt, einer Tragödie, deren Stoff Sophokles also der Heraklessage entnahm. Der Titel bezeichnet den Chor der Jungfrauen von Trachis. Der Dichter konnte das Stück nicht füglich nach dem Helden benennen, denn es hat deren zwei, Herakles und Deianeira. Hier liegt zugleich die Wurzel eines Konstruktionsfehlers. Das Stück zerfällt in zwei nur äußerlich zusammenhängende Teile, wenn auch der Schauplatz, Trachis, derselbe ist. Den ersten Teil beherrscht Deianeira. Wir sehen sie im Prolog, wo sie ihr Lebensschicksal entrollt, hören den Bericht des Herolds Lichas von den Erlebnissen des Herakles, sind Zeugen der Begegnung

Digitized by Google

Joles und Deianeiras, einer der herrlichsten Szenen, die ein Dramatiker jemals geschaffen hat, erleben die Bereitung des Liebeszaubers und seine Wirkung in dem Bericht des vorausgesendeten Hyllos, des Sohnes von Herakles und Deianeira, und den in Verzweiflung vollführten Selbstmord der Heldin. Dann erscheint auf einer Tragbahre der gemarterte Heros, erst schlafend, dann bald erwachend. Wilde Verwünschungen, Racheforderungen, letzte Aufträge an Hyllos und Fortführung zur Sterbestätte. — Schon aus dieser flüchtigen Skizze ersieht der Leser, was den Dichter zur Behandlung des Stoffes gereizt hat und wer der eigentliche Held ist. Offenbar fesselte ihn die Gestalt Deianeiras; ihre Darstellung bis in die feinsten Regungen der weiblichen Seele hat er als eigentliches Problem gewählt; mit ihr steht und fällt das Stück. Will man den bezeichnenden, wenngleich häßlichen Ausdruck wählen, so sind die Trachinierinnen ein Eifersuchtsdrama, dem Othello allerdings nur sehr schwer vergleichbar. Bei dem Briten die völlig unbegründete Eifersucht eines dämonisch wilden Mannes auf ein engelreines Wesen, bei dem Griechen die Angst eines kummervollen, liebenden Weibes um seinen ungetreuen Gatten und ein Kampf der Verzweiflung, ihn sich zu erhalten. Der Ausgang ist freilich in beiden Fällen gleich: Vernichtung, wohin man blickt. Wir können den Vergleich hier nicht weiter verfolgen, die verschiedenen Mittel, mit denen beide Dichter arbeiten, nicht untersuchen; genug, die Idee der eifersüchtigen Liebe beherrscht auch die Trachinierinnen. Fast ausschließlich ist das Interesse des Dichters der Gestalt zugewandt, welche sie verkörpert; Hyllos wie Herakles sind offenbar mit geringerer Liebe gezeichnet. Jener ist ein unerfahrener, halt- und willenloser Jüngling,

Digitized by Google

den die Wucht des Vaters völlig erdrückt. Er bildet das äußerliche Band, das beide Teile der Handlung zusammenhält. Den Vater kennzeichnet, soweit seine Leiden ihn überhaupt erkennen lassen, wilder Zorn, maßlose Rachgier und brutale Selbstsucht: hier ist das Bild eines rohen Dorers. Unsere volle Sympathie wendet sich Deianeira zu, und mit ihren Leiden hat der Dichter das zarteste und rührendste Seelengemälde geschaffen, das von seiner Hand erhalten ist. Freilich darf der moderne Leser den Maßstab der raffinierten neuesten Psychologie nicht an die antiken Menschenbilder legen, oder wähnen, daß ein Dichter wie Sophokles dunkle Irrgänge der Seele verfolge oder in mystischen Tiefen wühle. Das verhindert schon aus inneren Gründen die edle hellenische Simplizität und aus äußeren der Zwang der Maske. Ihr Zug der tragischen Grundstimmung, des Leidens, paßt freilich im Falle Deianeiras vortrefflich. Ihr Leben ist ein einziger Leidensweg gewesen. Als eben erblühte Jungfrau wäre sie die Beute des grausigen Flußdämons Acheloos geworden, wenn sie Herakles nicht durch einen furchtbaren Kampf erlöst hätte, dem sie zitternd hat zuschauen müssen. Wohl hat ihr dann der Heros eine Heimat gegeben, und sie hat ihm Kinder geschenkt. Aber was war ihr Dasein anders als eine Kette von Sorgen und Angst, Sehnsucht und immer wieder bezwungener Qual über Untreue? Selten weilt Herakles bei ihr, sein Leben vergeht in wildem Kampf und sinnlicher Lust, die er an der Beute seiner Züge stillt. Dennoch hat sie nicht aufgehört, ihn zu lieben. Den letzten Kampf um ihre Liebe stellt nun der Dichter dar, die ganze Skala der Gefühle vom höchsten Glück bis zur tiefsten Verzweiflung, von Sehnsucht und Hoffnung, von Leid um eignes und Mitleid um fremdes

Digitized by Google

Unglück. Immer wieder hat sie ihrem Gemahl verziehen, was ein Weib am schwersten verzeihen kann, Dankbarkeit und Liebe verketten sie ihm, doch jetzt kommt das schwerste: Herakles sendet ihr, was er noch nie getan, ihr, der Hinwelkenden, eine blühende Nebenbuhlerin ins Haus. Diese selbst ist tief unglücklich, kein Wort entringt sich der Tränenüberströmten. Deianeira kennt sie nicht, und doch zieht es sie mit magischer Gewalt zu ihr, sie sieht ihr Elend, wie sie im stummen Jammer vor ihr steht — eine Meisterleistung wortloser, indirekter Charakteristik — tiefes Mitleid mit der Unglücklichen gibt ihr tröstende Worte ein, und doch ahnt sie mit untrüglichem Fraueninstinkt, wer vor ihr steht, fühlt, daß das Schlimmste schon geschehen ist, versucht das letzte Mittel. Und als ihr Hyllos die schreckliche Wirkung des Giftes verkündet hat und sie mit leidenschaftlichen Vorwürfen überhäuft, wendet sie sich schweigend ab — welch ein Schweigen! — und geht in den Tod. Das ist tiefste Tragik, so einfach und groß dargestellt, wie es nur ein wahrer Dichter vermag.

Auch die Atridensage, die sein großer Vorgänger so tiefsinnig behandelt hat, gab dem Dichter eine Frauengestalt, deren Beseelung ihn reizte, und so ist die Tragödie „Elektra" entstanden. Sie entspricht stofflich den Choephoren, die Handlung verläuft ähnlich, aber aus dem künstlerischen Zweck ergaben sich doch nicht unbeträchtliche Abweichungen. Die Erkennung Orests und Elektras ist fast bis an den Schluß verschoben, die Szene am Grabe fällt fort oder wird doch gänzlich verändert, so daß der Schauplatz nur vor der Front des Atridenhauses liegt. Die Tat vor allem nimmt der Dichter hin, ohne über ihre Verwerflichkeit zu grübeln. Grade dies gab Äschylus die Idee des Ganzen ein. Der fromme Sophokles geht der Frage

Digitized by Google

aus dem Wege. Ihm genügt, daß Apollo den Mord befohlen hat, und was Apoll will, ist gut. Mit dem Tode Klytaimestras ist ihre Schuld gesühnt, aber auch das ganze Geschlecht von dem Fluch entlastet, wie der Schlußgesang des Chors ausdrücklich feststellt. Orest als willenloses Werkzeug des Gottes trägt überhaupt keinen Charakter. Desto schärfer zeichnet der Dichter die Frauen. Das ganze Stück beherrscht die Gestalt Elektras, die auch nur für ganz kurze Zeit von der Bühne verschwindet. Zur wirksamen Kontrastierung ihrer herben Art schafft er die weiche Schwester Chrysothemis, beiden gegenüber steht als Seele des Gegenspiels die verworfene Klytaimestra. Mit flüchtigen Strichen nur ist Aigisthos angedeutet, Pylades, der Begleiter Orests, spricht überhaupt nicht, ein greiser Pädagog dient als Einführer Orests in das fremde Land und als getreuer Eckard. Wie die kolossale Äschyleische Szene am Grab wegfällt, so hat Sophokles auch auf eine Nachbildung der Begegnung von Mutter und Sohn vor den Zuschauern verzichtet. Wenn den Höhepunkt der Choephoren die Szene zwischen Mutter und Sohn bildet, so bezeichnet ihn bei Sophokles die Szene zwischen Bruder und Schwester, die in der Anagnorisis gipfelt. Ihre Wirkung ist bis zum Raffinement gesteigert: Orest selbst überreicht der Schwester seine vermeintlichen Reste und hält die Ärmste bis zur äußersten Möglichkeit hin. Die Meldung von den näheren Umständen des Todes hat schon vorher der Pädagog erstattet; der Dichter hat sie zu einer an sich unmotivierten Länge ausgedehnt, offenbar in der Absicht, den Athenern eine besondere Freude zu machen. Er fingiert anachronistisch ein pythisches Kampfspiel, und zwar ein Wagenrennen. Selbst wir folgen noch gespannt der farbenreichen Schilderung und erleben

Digitized by Google

mit stockendem Atem den verhängnisvollen Augenblick, wo beim Wenden um die Zielsäule die Katastrophe erfolgt und Orest zu Tode geschleift wird. Dem Chaos weicht nur ein Sohn Athens aus und geht als Sieger hervor. Die Urne überbringt dann Orest selbst in jener Szene, die mit der Erkennung endigt. Auf diese, nicht auf die Tat, ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet und danach ihr Bau angelegt. Man sieht aus allem, mit wie großem Recht sie ihren Titel trägt. Alles muß der Heraushebung der Heldin, ihrem Tun und Lassen, ihrem Haß und ihrer Liebe, ihrer vollen sittlichen Rechtfertigung dienen. Darum entkleidet der Dichter die Gegnerin Klytaimestra aller Größe, die dem Hörer bei Äschylus imponiert. Hier ist nur ein verworfenes, verächtliches Weib, das auf offener Szene sogar um den Tod ihrer Kinder betet. Sophokles will durch jeden ihrer Charakterzüge beweisen, daß sie den Tod hundertfach verdient hat. Darum steht eben alles Recht auf der Seite Elektras, und das erklärt manche Härte ihres Wesens. Sie ist Agamemnons Tochter, „aus Tantalus" Geschlecht wie Iphigenie, und auf sie haben sich ganz anders als auf die Schwester männliche Eigenschaften vererbt. Männlich ist die eiserne Energie ihres Willens, ihr Entschluß, den Vater zu rächen, selbst wenn der berufene Rächer tot ist. Sie verkörpert den Rachegeist ihres Hauses, und wenn wir uns schaudernd abwenden vor ihrem „Triff sie doppelt, wenn du kannst!", als sie den ersten Schrei der überfallenen Klytaimestra hört, so hat das der Dichter zu motivieren gesucht durch die abgrundtiefe Schlechtigkeit der Mutter und die Leiden der Tochter. Trotz alledem ist Elektra ein Weib geblieben, und wir haben absichtlich das Abstoßende vorweg berührt, um den Gesamteindruck dieses zugleich rührenden und hoheitsvollen

Digitized by Google

Frauenbildes um so reiner wiedergeben zu können. Gewiß, der Rachegedanke beherrscht sie, und mit einer Ausschließlichkeit und Konsequenz, deren eine weibliche Durchschnittsnatur nimmer fähig wäre. Aber sie dürstet nicht nach Rache für sich, sondern für den tückisch hingemordeten Vater. Für sich selbst erwartet und verlangt sie nichts. Und doch, wie bitter ist es, auf alles verzichten zu müssen, was diese Welt an Schönem und Herrlichem bietet, nicht den bleichsten Sonnenstrahl zu erhaschen, den die kümmerlichste Blüte zu ihrem Leben bedarf! Als Kind schon hat sie die Buhlerei ihrer Mutter ansehen müssen, unter Tränen den kleinen Orest gepflegt, der sonst verkommen wäre, dann die schreckliche Tat erlebt, den Bruder nur mit Mühe aus Mörderhänden gerettet. Argwohn, Beschimpfung hat sie täglich erdulden müssen, weil ihr finsteres Auge der Mutter ein steter Vorwurf war, schlechter gehalten ist sie, die Stolze, als eine Sklavin, das knappe Brot hat man ihr hingeworfen. So ist sie herangewachsen; ihre Altersgenossinnen haben sich vermählt, sie ist einsam gealtert, nur die Hoffnung auf den Rächer erhält sie aufrecht. Die Todesnachricht kommt. Sie bricht zusammen, will sterben. Doch sie rafft sich auf, sucht die Schwester mit sich zu reißen und verachtet sie, als sie sich weigert. Und nun die Szene, wo sie die Urne in Händen hat, und wo vor dem unerkannten Bruder der Sturm der Gefühle losbricht in jenem berühmten Monologe! Hier sehen wir auch die zarte, sorgende Liebe, deren diese Heroin fähig ist, und beklagen, welcher Schatz von Zärtlichkeit hier unwiderruflich begraben ist. Und völlig überwältigt wird der Hörer, als endlich, endlich Orest der Qual ein Ende macht und eine Erkennung erfolgt, das köstlichste Gegenbild jener schauerlichen in den Choephoren. Mit diesem freund-

Digitized by Google

lichen Bilde nehmen wir Abschied von der Heldin. Ihre junge, blühende Schwester Chrysothemis hat Existenzberechtigung in dem Stück nur als Kontrastfigur. Dieses lebensfrohe, sorgenlose Geschöpf, nicht ohne edlen Sinn, aber doch zu schwach und selbstsüchtig, um Elektra verstehen zu können, hebt das ernste Bild der Schwester. Ganz so wie die Verworfenheit Klytaimestras dem sittlichen Adel ihrer Tochter zur wirksamen Folie dient.

Die Dramen, welche vornehmlich den Ruhm des Dichters begründet haben, gehören dem thebanischen Sagenkreise an. Noch jetzt werden zwei von ihnen mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt, und literarisch haben sie, zur Nachahmung lockend oder die poetische Inspiration befruchtend, bis auf den heutigen Tag ihre Wirkung ausgeübt. Keines mehr als „König Ödipus". Er galt lange als Kanon einer antiken Tragödie überhaupt und ist die Wurzel der sogenannten Schicksalstragödie im besondern geworden. Zum Range einer Mustertragödie erhebt ihn tatsächlich außer dem eminent tragischen Stoff der künstlerisch vollendete Bau. Wir skizzieren ihn daher dem Leser. Exposition: Theben sucht eine schreckliche Pest heim, welche Volk und Staat zu vernichten droht. König Ödipus, ein Vater seines Volks, leidet darunter am meisten. Von Delphi bringt Kreon, der Schwager des Königs, ein Orakel: der Mörder des Laios muß ermittelt und unschädlich gemacht werden, dann wird die Pest erlöschen. Dies ist das erregende Moment (das keinem Drama fehlen darf), es setzt die Handlung in Bewegung. Steigende Handlung in zwei Stufen: 1. Der blinde Seher Teiresias wird geholt und befragt, er verweigert die Auskunft trotz flehender Bitten des Königs. Dieser bricht in Zorn aus. Teiresias: „Du selbst bist der Täter." 2. Kreon angeschuldigt, mit Teiresias dem

Digitized by Google

König nach Thron und Leben zu stehn. Seine Ruhe steigert die Erregung des Königs zum höchsten Zorn. Höhepunkt. Die Königin Jokaste trennt die Streitenden, sucht Ödipus zu beruhigen: Seher und Orakel trügen, Beweis Laios' Tod, den sein Sohn erschlagen sollte und der durch Räuberhand fiel „am Dreiweg“. Diese Worte sind das tragische Moment, d. h. der Augenblick verhängnisvoller Wendung. Angst jetzt des Helden; denn er hat einen Mann in königlicher Tracht, von demselben Alter und derselben Gestalt, an derselben Stelle erschlagen. Aller Zuspruch vergeblich. Peripetie in zwei Stufen: 1. Gebet Jokastes um Ruhe für Ödipus. Bote aus Korinth meldet den Tod des vermeintlichen Vaters des Ödipus. Scheinbar ist das Orakel, er werde den Vater töten und sich der Mutter vermählen, an Ödipus zuschanden geworden. Triumph Jokastes, doch Sorge des Königs um den zweiten Teil des Orakels. Bote: „Du bist nicht Meropes und Polybos' Kind! Ich fand dich im Kithairon.“ (Jokaste sieht jetzt klar und stürzt bald fort zum Tod.) 2. Der Diener kommt, der Zeuge von Laios' Tod war und Ödipus ausgesetzt hat. Korinther: „Der übergab dich mir.“ Diener: „Auf Jokastes Befehl als ihren Sohn.“ Katastrophe. Jokaste hat sich erhängt, Ödipus geblendet. Er wankt aus dem Palast. Jammer und Verzweiflung. Abschied von den jungen Töchtern. Zieht als blinder Bettler ins Elend. — Energischere Konzentration einer Handlung ist nicht denkbar. Innerhalb weniger Stunden ist ein glänzender König in den Abgrund tiefsten Elends hinabgeschmettert. Und wie das erreicht wird! Lückenlos schmiedet sich die Kette, Glied um Glied; mit lückenloser Notwendigkeit ergibt sich eine Szene aus der andern, in atemloser Spannung folgt der Hörer dem unaufhaltsamen Lauf der

Digitized by Google

Dinge, und diese zuletzt schier unerträgliche Spannung löst sich in der schauerlichsten Katastrophe, die man noch je auf den Brettern gesehen hat. Just die Aufgabe des Dramatikers, an deren Klippen die meisten Dichter scheitern, die Entwicklung der Peripetie, ist hier am genialsten gelöst: in zwei prachtvollen Abstürzen braust der Strom der Handlung vom Höhepunkt hinab zur Katastrophe. Den Hebel der Handlung bilden wie auch sonst bei dem frommen Dichter Orakel, diesmal sogar drei. Wie meisterhaft er sie ineinander verflicht und zur Erfüllung der Katastrophe wirken läßt, können wir nicht verfolgen: genug, mit dem Augenblick, wo das Bewußtsein: „Sie sind alle an dir erfüllt" in der Seele des Helden aufblitzt, ist die Katastrophe da. Das Ganze durchzieht dabei die erschütterndste tragische Ironie. Wir sehen einen Blinden im Dunkel tappen. Wo der Hörer schon längst alles ahnt, ist der Held trotz seiner Angst noch weit entfernt von der Erkenntnis seines vollen Elends, ja kurz vor dem Schluß in fast freudiger Spannung auf seine Abkunft. Wie furchtbar der Doppelsinn seiner Worte im Anfang:

„Wohl weiß ich, daß ihr alle kranket; doch gleich mir —
Niemand von euch ist, welcher gleichermaßen krank."

Und mit wie schrecklicher Klarheit geht uns armen Sterblichen hier die Erkenntnis auf von der Macht einer überirdischen Gewalt, die da spricht: „Tut alles, was ihr wollt: nicht euer Wille erfüllt sich, sondern meiner. Alles, was ihr tut, das Verhängte abzuwehren, muß nur dazu dienen, es zu erfüllen." Welch ein Verhängnis und an welch einem Menschen! Wohl hat er Ursache, sein Temperament zu zügeln. Stellt sich seinem Willen ein Hindernis entgegen, so bricht ein furcht-

Digitized by Google

barer Jähzorn hervor, der ihm die besonnene Überlegung raubt und zu vorschnellen Urteilen und Entschlüssen hinreißt. Aber das ist ein Willenszug, den alle starken Naturen, vor allem die Herrscher, nicht bloß die eingebildeten, sondern auch die berufenen zeigen, und der ihn auch nicht schlecht macht. Der Mann, wie ihn der Dichter formt, ist ein herzensguter Mensch, von reichem Gemüt, der heiße Tränen um das Unglück seines Volkes weint, den alle fremde Not selbst trifft. Es ist ein frommer Mann. Sein Glaube an die Untrüglichkeit der Orakel kann wohl einmal einen Augenblick ins Wanken kommen, wo er wie jeder Mensch so gern hofft, was er wünscht, aber man merkt selbst dann, daß ihm nicht wohl dabei zumute ist. Jede Hybris liegt ihm fern, darum nimmt er auch mit Ergebung das Schwerste auf sich, das je ein Mensch getragen hat. Seinem Weibe ist er ein ritterlicher, vertrauender Gatte, seinen Kindern, von denen Sophokles freilich nur die Töchter auf die Bühne bringt, ein zärtlicher Vater. Wer könnte ungerührt bleiben, als der Unselige am Schluß diese Kinder mit den demütigsten Worten dem neuen König Kreon ans Herz legt? Dieser hat ihm ja zu vergeben, denn er hat ihn in seinem blinden Zorn schwer verdächtigt und erzürnt; aber wer vergibt in solchem Unglück nicht? — Sehen wir uns diesen Kreon näher an. Ein korrekter Ehrenmann, aber auch nicht mehr. Im Bewußtsein eines ruhigen Gewissens hat er alle Beschuldigungen zurückweisen können und seine Ruhe behauptet. Das neue Amt als vormundschaftlicher König ist sein Recht. Ein Mann von Zart- und Feingefühl würde es anders ausüben als er in der letzten Szene. Die Kälte eines steinernen Herzens weht uns aus seinen Worten und seinem Verhalten entgegen. Nicht, daß er einen Geschlagenen noch weiter

Digitized by Google

schlüge; aber daß diese satte Selbstgerechtigkeit kein Wort echten Mitleids findet, muß den fühlenden Hörer abstoßen. Und Jokaste steht als Charakter tief unter ihrem Gemahl. Gewiß, auch sie ist eine Fürstin, und daß sie Männern imponieren kann, beweist sie in dem Streit zwischen Ödipus und Kreon. Ihr hoheitvolles Auftreten verhindert eine Gewalttat, sie versteht auch, den König vorübergehend zu beruhigen, und daß ein solcher Mann sie liebt, beweist nicht gewöhnliche Eigenschaften. Aber doch will der Dichter einen Zug hervorheben, der sie in einen schroffen Gegensatz zu Ödipus stellt: das ist ihre Frivolität in göttlichen Dingen. Was sind ihr Seherssprüche, was Orakel, ja was die Götter selbst! Gleichmütig in den Tag hineinleben ist ihre Philosophie; man muß die Dinge nehmen, wie sie sind und wie sie kommen. So hat sie es auch ruhig mit angesehen, wie ihrem erstgebornen Kind die Fersen grausam durchbohrt wurden und man es aussetzte. Eine erschreckende Gefühllosigkeit spricht aus den dürren Worten des Berichts, den sie ihrem Gemahl darüber gibt. Ihr aber muß in der Peripetie zuerst die Erkenntnis des Entsetzlichen und die Wahrheit des Orakels aufgehen. Als Ödipus noch inquiriert, hat sie sich schon erhängt.

Welche Idee nun der Dichter an einem Manne wie Ödipus dargestellt hat, wird erst völlig klar, wenn wir die spätere Tragödie „Ödipus auf Kolonos" dazu betrachten. Sie stellt das Ende des Dulders dar. Er hat, der landflüchtige Bettler, von seiner Tochter Antigone mit rührender Liebe begleitet, seit langem ein Orakel, er werde im Hain der Eumeniden seine Ruhe finden. Dahin ist er jetzt gekommen, in den Gau Kolonos, die Heimat des Dichters, und ruht auf hartem Stein. Die anfangs verwehrte Aufnahme wird ihm

Digitized by Google

gewährt, einen Versuch Kreons, durch Landfriedensbruch den Greis mit Gewalt zu entführen, verhindert der attische König Theseus. Unter Donner und Blitz schreitet der Blinde, nun selbst führend, hellsichtig zu der geheimnisvollen Stätte des Hains, wo er entrückt wird. Er stirbt also nicht, sondern genießt die hohe Ehre eines Halbgotts. Das ist ein Ende in Frieden und Seligkeit. Die Gnade der Gottheit schenkt es ihm, wie ihn ihr Wille früher zerschmettert hat. Das spricht Sophokles klar mit den Worten Ismenes aus: „Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhn dich jetzt." — Damit sind wir zu der Idee beider Tragödien vorgedrungen: Was ist der Mensch gegen die Gottheit! Ein Nichts in ihrer Hand. Sie vernichtet ihn, sie erhebt ihn nach ihrem Gefallen. Auch der Beste, der Unschuldigste ist vor dem schrecklichsten Lose nicht sicher. Ödipus ist unschuldig. Daß er einen Mann, der ihn böswillig und hinterlistig angreift, niederschlägt, ist er, zumal in der Heroenzeit, seiner Sicherheit und Ehre schuldig, daß er die thebanische Königin heiratet, begreiflich, denn seine Eltern wähnt er in Korinth, und Apollo hat ihm auf seine Frage, ob er ihr Kind sei, nicht mit Nein geantwortet. Der Dichter läßt ihn oft seine Unschuld selbst beteuern, er erwähnt sogar den Labdakidenfluch mit keinem Wort, obwohl Gelegenheit genug dazu war. Er will eben alles vom Helden fernhalten, was wie Schuld oder Verhängnis aussieht, er zeichnet ihn mit starken Strichen als einen herrlichen, großen Menschen. Um so reiner und erschütternder tritt die Idee ins Licht. Freilich, dieses Licht blendet und erhellt zugleich grausam, aber ist die Wahrheit darum minder wahr? Prüfe doch jeder Erfahrene das Leben selber, wie er es kennen gelernt hat! Bewundernswert aber und erhebend ist die Ergebung, mit der sich

Digitized by Google

Ödipus jenem Willen fügt, die Frömmigkeit, die nichts zerstören kann, die Kraft, mit der er sein Los trägt. Darum kann er für jeden ein Vorbild sein, dem auch ein schweres Kreuz auferlegt ist. —

Mancher wird sich trotz allem von der Schuldlosigkeit des Ödipus nicht überzeugen lassen. Wenn aber die ästhetischen „Schuldschnüffler" auch der Heldin der letzten Sophokleischen Tragödie, die uns noch zu betrachten bleibt, „Antigone", eine Schuld aufbürden, so haben sie damit erwiesenermaßen unrecht. — Der Stoff scheint nicht zur ältesten Form der Sage gehört zu haben, da diese vermutlich mit dem Tode der feindlichen Brüder schloß. Jedenfalls entspricht die Zudichtung dem Geiste des Ganzen. Sie schließt unmittelbar an den Wechselmord des Eteokles und Polyneikes an. Für jenen gestattet, für diesen verweigert König Kreon die Bestattung. Trotz der angedrohten Todesstrafe erweist Antigone Polyneikes die letzten Ehren, wird dabei ergriffen und trotz der Bitte ihres Verlobten Haimon, des Sohnes Kreons, trotz der Warnungen des Chors und des Sehers Teiresias zum Hungertode in einem Grabgewölbe verurteilt. Antigone erhängt sich; die Folge ist der Selbstmord Haimons und seiner Mutter Eurydike. Kreon bricht über der Verödung seines Hauses, die seine Schuld herbeigeführt hat, zusammen, die Heldin triumphiert im Tode. — Einen tragischen Helden ohne Schuld soll es nicht geben, das verstoße gegen das Grundgesetz des Dramas. Um sie bei Antigone zu finden, hat man folgendermaßen argumentiert. Allerdings steht das höhere Recht auf ihrer Seite, denn sie erfüllt die heiligste Pflicht an den Toten, welche die Götter gebieten. Dadurch aber setzt sie sich in Konflikt mit dem Staatsgesetz, Kreons Verbot ist ergangen, und er ist als

Digitized by Google

König Gesetzgeber. Handelt sie dagegen, so hat sie als Staatsverbrecherin das Leben verwirkt. Daß sie als edles, frommes Weib so handeln muß, macht sie zur tragischen Gestalt. — Diese wird sie, so muß man dagegen sagen, in höherem Grade, wenn auch jene „Schuld“ keine ist. Und Kreons Gebot ist trotz aller pomphaft verkündeten schönen Regierungsgrundsätze gar kein Gesetz, sondern nur eine Probe auf seine Autorität und neugebackene Würde, in deren Besitz er sich als innerlich schwacher Charakter gar nicht sicher fühlt. Ein Gesetz wird zum Wohle des Staats erlassen. Jenes Gebot aber billigt niemand, vor allem nicht der Staatsrat der Ältesten von Theben, die den Chor bilden. Noch weniger können es die Athener, auf deren Anschauungen hier alles ankommt. Der attische Staat hütete sich wohl, Leichen von Landesverrätern auf seinem Gebiet verwesen zu lassen. Man schaffte vielmehr ihre Gebeine über die Grenze. In unsrer Tragödie zeigt der Dichter deutlich, wie die Befolgung jenes Verbots das ganze Dasein des Staates in Frage stellt. Die Aasvögel tragen Teile der Leiche an die Altäre, kein Opfer gelingt mehr. Dadurch wird der Verkehr mit den Göttern unterbunden, sie wenden ihr Antlitz von solchem Greuel und entziehen dem Staat ihren Schutz. Ohne ihn muß er zugrunde gehen. Ein solches Gesetz also kann kein Herrscher geben, und wenn er es gibt, so ist es eben so nichtig, wie etwa eines, dem Landesfeind zu Hilfe zu ziehen. Den Selbstmord zu gebieten hat niemand das Recht. Antigone übertritt also kein Gesetz, sondern nur einen unsinnigen, übereilten Befehl des Königs. Diesem ist auch alsbald nicht wohl dabei zumute, nachher erklärt er, ihn nur der Konsequenz halber aufrecht erhalten zu wollen, und schließlich widerruft er ihn. — Also rein vor Göttern und Menschen steht die

Digitized by Google

Heldin da, und je reiner ihr Tun ist und gewertet wird, um so himmlischeres Licht umstrahlt die herrliche Jungfrau. Man sieht als Motto vor dem Stück oft ihr berühmtes Wort stehen: „Nicht mitzuhassen — mitzulieben schlägt mein Herz", würde aber irren, wenn man es als die Idee des Dramas oder den Charakter Antigones als das Ideal weicher und hingebender weiblicher Liebe ansähe. Antigone ist ein Gegenbild zu Elektra, ihr in vielen Zügen wesensverwandt. Wie diese ist sie eine heroische Natur voll männlicher Kraft und Empfindung, auch sie verleugnet nicht die Ader ihres leidenschaftlichen Geschlechts — der Chor braucht es uns gar nicht zu sagen —, wie jene setzt sie ihr Leben für die Durchfechtung eines Prinzips ein. Verkörpert Elektra die Idee der Rache, so vertritt Antigone die Idee der Verwandtenliebe. Sie liebt ihre Angehörigen, vor allem die Toten ihres Geschlechts, versteht aber ebenso gründlich zu hassen, selbst die Schwester, sobald sie sich nicht ganz auf ihre Seite stellt, denn „wer nicht für mich ist, der ist wider mich". Ismene ist für sie nicht mehr vorhanden, als sie von der Tat abrät, Haimon, ein edler Jüngling von prächtigem Temperament, ist wohl ihr Verlobter, und er liebt die Stolze, wie sein Eintreten für sie und sein Tod beweist, mit der vollen Glut einer leidenschaftlichen Seele — aber bei ihr merken wir von Liebe zu ihm nichts, wenigstens läßt sie der Dichter nur beklagen, daß sie unvermählt zum Acheron hinab muß. (Der Vers, den man ihr in älteren Ausgaben beilegte: „O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich!" gehört Ismene.) Ein moderner Dichter würde zweifellos das Verhältnis zu Haimon in ganz anderm Sinn ausbeuten, als es der Grieche getan hat. Man sieht, es kommt dem Dichter allein auf jenes Prinzip an,

Digitized by Google

das Antigone beherrscht. Danach denkt und handelt sie konsequent vom ersten Auftreten bis zu dem Augenblick, wo sie mit heroischem Entschluß das Leben wegwirft. Es wird ihr nicht leicht, von dieser Erde in der Blüte der Jugend zu scheiden, das beweist ihr erschütterndes Abschiedslied; aber was kann ihr die Erde noch sein? Ihr Haus hat sie in Schande und Greuel versinken sehen, ihre letzte Pflicht erfüllt; was soll sie noch hier oben? Diesem heroischen Charakter dient analog der Elektra die weiche Ismene als Gegenbild, in denselben Farben gemalt wie Chrysothemis. Der Widerpart Antigones, Kreon, beherrscht äußerlich die Bühne weit mehr als Antigone und wird darum mit Unrecht von manchen als der eigentliche Held angesehen. Diesen Mann hat der Tod der beiden Brüder auf einen Platz gestellt, dessen Aufgaben er nicht gewachsen ist. Sein Herrscherbefehl, aus gutem Willen entsprungen, ist falsch. Ein energischer Wille stellt sich ihm im Bewußtsein des höheren Rechts entgegen. Die warnende Stimme in seiner Brust mahnt. Aber er ist König; das erste Wort, das er als solcher gesprochen hat, kann er nicht zurücknehmen, dazu ist er nicht groß genug. Wie alle kleinlichen Seelen versteift er sich auf sein Recht; Bitten und Warnungen helfen nicht, Gründen antwortet er mit Verdächtigungen und Beschimpfungen, der dauernde Widerstand steigert seinen Eigensinn bis zur Wut, ja zur Lästerung gegen Götter und Menschen. Als es zu spät ist, erfolgt der Umschlag. Er verliert den Halt, nimmt den Befehl zurück, will wieder gut machen, es ist vergebens. Er stiert auf die Leichen seiner Lieben, deren Tod sein Werk ist. Sein Jammer, seine Selbstanklagen durchschauern uns wohl, aber hier ist ein verdientes Gericht ergangen, und die Spannung unserer Gefühle löst sich bei dem dumpfen

Digitized by Google

Gesang der abgehenden Greise: „— und schwere Sühne für prahlender Zunge vermessenes Wort lehrt weise zu werden im Alter."

Wir haben die Gestalten an uns vorüberziehen sehen, die uns von Sophokles Lebenswerk noch zu schauen vergönnt sind. In fernen Zeiten wandeln sie, mit Heroenmaßen wollen sie gemessen sein. Es sind keine modernen Menschen, auch nicht modern im Sinne der Zeit des Dichters. Aber wir meinen, es sind ganze, volle, lebendige Menschen, die da zu uns sprechen; würde sonst ihr Geschick unsere Seelen erschüttern oder erheben?

Digitized by Google

Euripides.

Euripides, der dritte große Tragiker, ca. 480 bis 406, erhielt 455, ein Jahr nach Äschylus Tod und dreizehn Jahre nach Sophokles' Auftreten seinen ersten Chor. Fünfzig Jahre schufen Sophokles und Euripides gleichzeitig auf demselben Gebiet, Söhne derselben Stadt, ohne wesentlichen Altersunterschied, und doch gähnt eine tiefe Kluft zwischen beiden. Wer Euripides verstehen will, muß zunächst den Menschen und seine Geistesrichtung kennen. Er ist der Sohn einer neuen Zeit. Die Ideen der großen Philosophen im Osten und Westen des Mutterlandes werden von Männern universaler Bildung, den Sophisten, aufgenommen, gegen einander ausgespielt, popularisiert, verbreitet. Kein Objekt des Denkens blieb von einer kühnen, zersetzenden Kritik verschont, vor allem wurde der Mensch Gegenstand unermüdlicher Betrachtung. Das Bedürfnis nach Licht, nach Aufklärung ergriff bildungsdurstige Kreise, neue Probleme tauchten auf, eine geistige Revolution von unabsehbarer Tragweite setzte ein. Die Sophistik in ihren großen Vertretern hat das Verdienst gehabt, die Menschheit vor der Gefahr geistiger Erstarrung zu behüten und fruchtbare Anregungen zu geben, aber nicht die Kraft, für die Werte, die sie zerstörte, neue und höhere zu schaffen. Das hat erst Sokrates geleistet.

Digitized by Google

Vorläufig, besonders in den Jahren des peloponnesischen Krieges, wirkte sie wesentlich zersetzend und unterwühlte die Fundamente, auf denen der Bau des hellenischen Lebens ruhte. An Sophokles ging die Bewegung vorüber, ohne sein innerstes Wesen zu berühren, und das ist seinem Leben wie seiner Dichtung zum Heil geworden; Euripides ist ein Zögling der Aufklärung, ein völlig moderner Mensch, und indem er seine Muse in den Dienst der neuen Ideen stellte, hat er wie kein anderer ihre Verbreitung gefördert. Aller geistige Fortschritt ist etwas Großes, deshalb wäre es unrecht, einen auserwählten Dichter darob zu tadeln. Dennoch ist der sophistische Rationalismus für sein Lebensglück und einen großen Teil seines Lebenswerks verhängnisvoll geworden. Euripides ist zum dramatischen Dichter geboren, ja ihm war eine reichere poetische Mitgift geschenkt als seinem glücklicheren Rivalen. Ein glühender Ehrgeiz nach Anerkennung verzehrte, ein rastloser Schaffensdrang spornte ihn, die Beweglichkeit seines ruhelosen und eindrucksfähigen Geistes trieb ihn von Problem zu Problem. Aber eine eherne Kette fesselte ihn. Der attische Tragiker war durch eine feste Tradition an den epischen Sagenstoff gebunden. Dieser ruhte auf dem Glauben an die olympische Götterwelt. Sie konnte vor dem kritischen und ethischen Denken der Dichter nicht mehr bestehen. Götter, die alle Sünden und Frevel der Menschen potenziert zeigen, können wir nicht glauben. Sie verwandeln sich dem Dichter in kosmische Naturkräfte oder in Abstraktionen, und er kann gar nicht anders, als jene Olympier mit seinem Haß geradezu verfolgen. Da er aber mit jener Welt arbeiten muß und ihren Kern doch zerstört, so entsteht der unheilbare Widerspruch, der einem großen Teil seiner Schöpfungen

Digitized by Google

die vornehmste Bedingung ihres Erfolgs raubt: die innere Harmonie. Daher die schrillen Mißklänge, die so oft unser Ohr verletzen, die aber auch von einer gequälten Seele sprechen. Sophokles konnte im Geiste Äschylus' weiterdichten und selbst durch seine letzten Dramen beweisen, daß sich in den Bahnen der Tradition noch Schätze heben ließen. Aber er verzichtete bei seiner ganzen Anlage auf den Versuch, neue Wege zu finden. Euripides schlug sie ein. In der ersten Periode seines Schaffens spürte er nach neuen Stoffen, soweit sie die Sage und das Märchen boten und ihm fruchtbare Probleme gaben, in der zweiten verwertete er alte zu politischen Zwecken und zur Verherrlichung seiner Vaterstadt, in der dritten suchte er ihnen, oft in scharfer, verbissener Polemik gegen seine Vorgänger, neue Seiten abzugewinnen und seine Gedanken zum Siege zu führen. Kunstvollen, geschlossenen Bau erstrebt er nicht, die Nachlässigkeit in der dramatischen Ökonomie ist ein starker Rückschritt gegen Sophokles. Mit Bewußtsein gibt er in vielen seiner Prologe nur eine trockene Aufzählung der Voraussetzungen für seine Handlung, das Gefüge der Szenen ist locker, politische, ethische, metaphysische Reflexionen hemmen den Fluß der Handlung, am Schluß löst der Machtspruch des deus ex machina den Knoten äußerlich. Überall sieht man, das Gefäß paßt nicht für den neuen Wein, den er seinen Hörern kredenzt. Er ist gezwungen, mit heroischen Masken zu arbeiten, und er will doch moderne, individuelle Menschen darstellen. An der Unmöglichkeit, dieses Problem zu lösen, krankt seine Kunst und er selbst. Man betrachte nur die Züge seines Porträtkopfes und vergleiche diesen verbitterten, von tiefem Denken zeugenden Leidensausdruck mit der olympischen Haltung des Sophokles. Dieser soll gesagt haben, er

Digitized by Google

bilde die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien. Das heißt, jener bildete Idealtypen, dieser Wirklichkeitsmenschen. Wäre es Euripides möglich gewesen, von dem Zwang historisch gewordener Verhältnisse loszukommen, er hätte die Tragödie auf das reine Menschentum gestellt. Sein ebenso unerbittlicher wie geistvoller Gegner Aristophanes sah in ihm nur den Zerstörer der idealen hellenischen Welt, und die tödlichen Pfeile seiner lachenden Muse trafen den tragischen Dichter ins Herz. Aber wenn er gewiß dazu beitrug, ihm heiß ersehnte Erfolge zu rauben, die ungeheure Wirkung seiner Schöpfungen konnte er doch nicht verhindern. Denn der Fluß ihrer gefälligen Diktion, die klare Faßlichkeit ihrer Sinnsprüche schmeichelte sich dem Gedächtnis ein, und, was mehr besagen will, ihre Gestalten beseelte der Geist eines Menschenkenners und Menschenschöpfers. Wie kein andrer vor ihm blickte er in die Tiefen der Herzen und wußte die Leidenschaften an sich wie in ihrer dramatischen Wirkung naturwahr darzustellen, vor allem weibliche Charaktere. Wenn man ihn allerdings jetzt den Entdecker der Frauenseele nennt, so müssen wir uns gegen solche Übertreibung verwahren, weil sie eine Unterschätzung des Sophokles enthält, aber sicher hat kein antiker Dichter das weibliche Herz so ausgeschöpft wie Euripides. War er doch kühn genug, in einem seiner verlornen Dramen selbst die Verirrungen sinnlicher Geschwisterliebe auf die Bühne zu bringen. Und wenn er als Weiberhasser gilt, so darf man über seinen zahlreichen Ausfällen auf das weibliche Geschlecht die edlen Frauen und Jungfrauen nicht vergessen, deren Schicksale und Aufopferung er in den keuschesten und liebevollsten Farben malt. Und die Erschütterung unserer Seelen noch heute beim Anblick dämonischer, von

Digitized by Google

Leidenschaften durchwühlter und von Leiden gemarterter Naturen läßt uns verstehen, wenn ihn, um das vielzitierte Wort hier nicht zu übergehen, Aristoteles den tragischsten Dichter genannt hat. Die Lorbeeren, die ihm die Mitwelt versagt hat, legten ihm spätere Geschlechter aufs Grab. —

Als Goethe seine „Iphigenie auf Tauris" geschaffen hatte, fand sie selbst bei den Freunden des Dichters nicht die Aufnahme, die er erwarten durfte. Dennoch ist keine Gestalt der griechischen Sage so zum geistigen Eigentum unseres Volkes geworden wie jene Tochter Agamemnons. Goethe aber steht auf den Schultern von Euripides. Des Griechen Iphigenie muß also verstehen, wer die Größe der Goetheschen Schöpfung richtig würdigen will. Die Sage von Iphigenie führt uns in ihren Urelementen zurück auf einen Kultus, dessen Mittelpunkt Menschenopfer bildeten. In dem Städtchen Halä an der attischen Ostküste lag ein Heiligtum der Artemis Tauropolos. Am Feste dieser Göttin wurde noch im fünften Jahrhundert einem Manne mit dem Schwert der Hals geritzt, daß einige Blutstropfen flossen: eine symbolische Handlung, welche an Stelle der früheren wirklichen Schlachtung getreten war. Nicht weit davon in Brauron wurde die Geburtsgöttin Iphigenie verehrt, die nichts als eine Abzweigung der Artemis bedeutet. Auch ihr wurden ursprünglich Menschen geopfert, Mädchen. Derselben Artemis zu Ehren wurden in Sparta die Knaben bis aufs Blut gegeißelt. Diese Kultformen haben orientalischen Ursprung, sie weisen, wie schon die Benennung Tauropolos (Stiertummelnde) zeigt, auf den Baal-Astartedienst. Auch Agamemnons Tochter Iphigenie, ja ihr Vater, sind wohl ursprünglich Lichtgottheiten gewesen, völlig sicher aber wird ihr Zusammenhang

Digitized by Google

mit jener Artemis-Iphigenie sich schwerlich nachweisen lassen. Jedenfalls verschmolzen beide Iphigenien später miteinander. Agamemnons Tochter ist in Brauron Priesterin gewesen und lag dort begraben. Nach der späteren Sagenentwicklung nämlich war das Bild der Artemis in Halä mit Iphigenie von Tauris gekommen. Damit nähern wir uns der bekannten Sagenform. Auch die wilden Skythen auf der Krim opferten einer Göttin, die ursprünglich nur „Jungfrau" hieß, die Gestrandeten in scheußlicher Form. Nach der Bekanntschaft mit den Griechen nannten sie sie Iphigenie, die Tochter Agamemnons. Man sieht, wie die Gestalten Artemis und Iphigenie in eine verschmelzen.

Bekanntlich wurde nach der Sage des ionischen Epos Iphigenie in Aulis geopfert, um den Griechen die Abfahrt nach Troja zu ermöglichen. Das Opfer wurde wirklich vollzogen; erst später erdichtete man, Artemis habe an Stelle der Jungfrau in dem Moment, wo der Schlag des Opfermessers in den Hals erfolgte, eine Hirschkuh untergeschoben und Iphigenie als ihre Priesterin nach Tauris entrückt, wo sie nun ihres schrecklichen Amts walten mußte. Ihre Zurückführung nun nach Hellas samt dem Bilde der Artemis durch Orestes (das Bild kam nach Halä, Iphigenie als Priesterin nach Brauron) — das ist ein Meistergriff des Euripides und der Stoff zu einem seiner schönsten Dramen geworden.

Um nicht mit der Orestie in einen unlöslichen Widerspruch zu geraten, bedurfte es freilich einer neuen Fiktion. Am Schluß der Eumeniden ist Orest durch den Spruch des Areopags entsühnt und geheilt nach Argos zurückgekehrt. Welche Ursache hat er aber, nach Tauris zu gehen? So läßt denn Euripides nur die Hälfte der Erinyen versöhnt sein, die andre hetzt ihr

Digitized by Google

Opfer weiter. Oreſt wendet ſich abermals an Apollo, und dieſer verheißt Erlöſung, wenn er das einſt vom Himmel gefallene Bild ſeiner Schweſter Artemis aus Tauris nach Attika bringe. Und nun entrollt der Dichter in einer Reihe engverknüpfter, großartiger Szenen eine ebenſo ſpannende wie rührende Handlung. Ihr Zweck oder ihre Idee iſt aber, um dies ſogleich im Grundunterſchied von Goethe feſtzuſtellen, nicht ſowohl die Entſühnung Oreſts, als die Erkennung der Geſchwiſter und die Heimführung Iphigeniens aus dem Barbarenland in die geliebte Heimat. Die Handlung verläuft, von Parodos und Exodos abgeſehen, in drei Akten. Wir ſkizzieren ſie um des Vergleichs mit Goethe willen genauer. Prolog. Iphigeniens Rückblick auf ihr Schickſal, ohne Reflexionen. Traum letzter Nacht: ſie ſchläft im Vaterhaus, es ſtürzt, eine Säule bleibt, menſchenähnlich. Sie beſprengt ſie als Totenopfer. Das iſt Oreſt, er iſt tot! (Ab in den Tempel, der auf einer Klippe am Meer ſteht.) Dann Oreſt und Pylades, umherſpähend an dieſer Stätte des Todes. Sie ſehen den Altar, deſſen Sims ſchwarz von Hellenenblut. „Wie gewinnen wir das Bild? Die Riegel ſprengend oder durch die Metopenöffnungen? Das Schiff liegt in einiger Entfernung, wir verſtecken uns jetzt in einer nahen Höhle am Meer." (Ab.) — Chor gefangener Griechinnen, Dienerinnen Iphigeniens, dann dieſe ſelbſt. Wechſellied, Klage um das Atridenhaus, um Oreſt. 1. Akt. Iphigenie, Hirt. Bericht: Zwei Griechen gefangen! Der eine heißt Pylades (den Iphigenie nicht kennt), der andre hatte einen Wahnſinnsanfall, drang in unſre Herden, dann ohnmächtig am Boden. Angriff und Sieg. Gebot des Königs: Mach dich zum Opfer bereit. Iphigenie: „Früher voll Mitleid, bin ich jetzt hart, da Oreſt tot. Doch glaub

Digitized by Google

ich nicht, daß sich die Götter an Menschenblut freuen." 2. Akt, 1. Szene. Die Gefangenen, Iphigenie. Ihre Härte schmilzt beim Anblick der Jünglinge. „Ihr habt wohl auch eine Schwester, sie wird bruderlos." Gespräch zwischen Iphigenie und Orest: „Wir kamen von Mykene. Troja ist zerstört, Helena zurück, Kalchas, Achilles tot, Agamemnon von seinem Weibe, dies vom Sohn erschlagen, Orest lebt." Iphigenie: „Bringst du um den Lohn deines Lebens einen Brief von mir nach Argos? Dein Freund muß fallen." Orest: „Wähle ihn als Boten, laß mich sterben." Iphigenie: „Edler, wenn du willst, geschehe es." Iphigenie ab, den Brief zu holen. 2. Szene. Wettstreit der Freunde um das Opfer. Orest Sieger. Dann Iphigenie. — Bindung durch Doppelschwur zwischen Pylades und ihr. Pylades: „Ich muß davon gelöst sein, wenn der Brief verloren geht." Iphigenie: „So sag ich dir den Inhalt. Melde Orest, daß Iphigenie lebt. Ich bin's." Erkennung, gesichert durch untrügliche Zeichen. Jubel. 3. Szene. Im Gespräch die weiteren Aufklärungen über die Lage des Atridenhauses. Zweck der Fahrt. Beratung, wie Flucht und Mitnahme des Bildes möglich. Plan Iphigeniens: „Das Bild ist durch euch befleckt. Ich allein darf es berühren, gehe mit ihm und euch an den Strand, die Befleckung zu tilgen. Dann aufs Schiff. Ich berede den König, zuzustimmen, den Chor, zu schweigen." (Alle ab in den Tempel.) 3. Akt. König Thoas mit Gefolge, Iphigenie aus dem Tempel, das Bild in den Armen. Gespräch. König glaubt alles und billigt alle Wünsche. Während der heiligen Handlung darf niemand zum Tempel, Thoas wartet mit verhülltem Haupt im Tempel, bis sie zurückkommt. Dann die Freunde gefesselt heraustretend, Iphigenie mit dem Bilde schließt sich an. Chorlied. Exodos.

Digitized by Google

Bote, schlägt Lärm, dann Thoas. Bericht: „Wir (die Wachen) warteten entfernt, lange; fürchteten schließlich Gewalt der Fremden und traten herzu. Da waren sie daran, ein Schiff zu besteigen. Kampf; Sieg der Fremden. Doch eine Woge warf sie bei der Ausfahrt aus der Bucht zurück. Wir suchen sie zu fassen. Eile!" Thoas: „Zu den Waffen!" Athene (vom Theologeion) zu Thoas: „Halt, es ist Götterwille. Schon schwimmen sie auf freier See. Auch die Hellenenmädchen sollen in die Heimat." Zu Orest (mit der Fiktion, daß eine Gottheit auch in der Ferne gehört wird): „Weihe das Bild in Halä." Zu Iphigenie: „Du wirst Priesterin in Brauron und dort auch deine letzte Ruhe finden." Zu Thoas: „Zürne nicht." Thoas fügt sich in alles. — Das Ziel des Dichters zeigt schon der durchsichtig und symmetrisch gegliederte Bau. Der Prolog gibt den Hörern in knappen Zügen die nötige Orientierung, der Anfang des ersten Aktes eröffnet mit dem erregenden Moment, der Nachricht von der Gefangennahme zweier Griechen, die Handlung, ihr Verlauf zeigt — indirekt — einen Angriff der Erinyen auf Orest, dessen Schilderung eine Glanzleistung des Meisters von Botenberichten bildet, und die Wirkung des bevorstehenden Opfers auf Iphigenie. Der zweite dreiteilige Hauptakt bereitet im ersten Teil die Erkennung vor, führt uns im zweiten auf den Gipfel der Handlung, die Erkennung, und stellt im dritten ihre Folgen und Wirkungen dar. Der dritte Akt zeigt die weiteren Konsequenzen: die Überlistung eines rohen, abergläubischen und plumpen Barbaren durch griechische Frauenlist, die Entführung der Gefangenen und des Bildes. Die Exodos berichtet die Hindernisse der Rettung und schließt die Handlung mit dem Eingreifen Athenens versöhnend ab. Ein Ende des Stücks mit dem bloßen Abgang der

Digitized by Google

Griechen wäre unbefriedigend für den Zuschauer: er muß sehen, wie sich alles löst, auch mit den Barbaren. Daß Thoas von Iphigenie belogen und betrogen wird, bedeutet für die Hellenen keine sittlich tadelnswerte Handlung, denn jener ist ein blutgieriger Barbar. Im Gegenteil wurde die vollkommene Übertölpelung des Wilden sicher von tosendem Beifall begleitet.

Noch eine Iphigenie hat Euripides bekanntlich gedichtet, die aulische, am Ende seines Lebens, doch sie ist in einer Fassung überliefert, die nicht den echten Text enthalten kann; mehrfache Widersprüche zeigen, daß hier später Zusätze gemacht sein müssen. Die Schillersche Übersetzung, welche den Botenbericht von der Opferung Iphigeniens wegläßt, hat ja den Inhalt des Dramas allgemein bekannt gemacht. Hier sind es wie so oft die Frauen, deren Darstellung den Dichter wohl vornehmlich reizte: Klytaimestra, eine treue, liebende Mutter, Iphigenie, eine edle, hochherzige Jungfrau, die ein plötzlich verkündetes grausames Schicksal wohl zunächst mit Entsetzen erfüllt, die aber um der großen Sache willen mit heroischem Entschluß den Todesschrecken niederkämpft und gelassen zur Schlachtbank geht. Von den beiden entsprechenden männlichen Charakteren stellt der Dichter in Agamemnon einen nicht unedlen Mann dar, der zwischen Vaterliebe und Furcht vor dem Zorn des tatendurstigen Heeres hin und herschwankt, und in Achilles einen Jüngling, den Mitleid und Liebe zwar zu dem Entschluß des Widerstandes gegen Tausende treibt, aber das Beispiel Iphigeniens schließlich selbst resignieren läßt. Übrigens bleibt bei der Textüberlieferung gerade seine endgültige Haltung im unklaren.

Die tragische Aufführung an den großen Dionysien des Jahres 431 ist in gewissem Sinne ein Er-

Digitized by Google

eignis für die Weltliteratur geworden: seit dem Tage, an dem Euripides' „Medea" über die Bretter ging, steht die Gestalt der Heldin vor unserm Blick, und zwar ausschließlich mit den Zügen, welche der Genius des Dichters ihr verliehen hat. Uralt ist die Sage von ihr und dem Argonautenzuge, beide führen auf einen Mythus, der tief in arischen Anschauungen wurzelt. Für die Idee des Dramas kommt freilich der Argonautenzug kaum in Betracht, sondern nur Medea. Sie ist ein Götterkind, die Enkelin des Helios, der seinem Blut in der Stunde der Not ebenso hilft, wie er seinem Sohn Phaethon einen verhängnisvollen Wunsch gewährt. Kolchis ist ihre Heimat, das Land narkotischer Gewächse und tödlicher Gifte. Im hellenischen Sinn ist Medea eine Barbarin. Aus diesen drei Momenten webt sich ihr Wesen: ein Dämon, der über die geheimnisvollen Zauberkräfte der Erde verfügt und dessen glühende Leidenschaft kein menschliches Gesetz respektiert, wenn es ihren Zielen im Wege steht. Da aber den Inhalt ihres Lebens die Liebe bildet, so ist dieser Dämon doch kein Teufel, sondern bleibt ein Mensch in allen Höhen und Tiefen seines Wesens. — Im Anfang des Stückes sehen wir ein verzweifeltes Weib. Der Prolog, von der Amme gesprochen, exponiert ganz wider Euripides' Gepflogenheit meisterhaft die Lage der Heldin. Sie hat dem hellenischen Manne ihr jungfräuliches Herz geschenkt und ihn mit der verzehrenden Glut eines asiatischen Temperaments geliebt. Sie hat ihm zum goldnen Vließ verholfen, hat ihm alles geopfert, um seine Gattin zu werden: das Vaterhaus, die Heimat, den Bruder. In der neuen Heimat hat sie Jasons Rache an seinem Oheim Pelias vollzogen und den Greis einem gräßlichen Tode durch die Hände der eignen Töchter überliefert. Nun hat Jason selbst mit

Digitized by Google

Weib und Kind landflüchtig werden müssen. In Korinth hat er eine neue Heimat bei König Kreon gefunden, aber Medea ist ihm zur Last geworden, denn Kreon hat ihm heute seine Tochter (vom Dichter nicht benannt, in der Sage Kreusa oder Glauke) vermählt. Darum soll sie mit ihren beiden Knaben außer Landes, augenblicklich, der auftretende König selbst teilt es ihr mit. Sie fleht um einen Tag Aufschub, Kreon gewährt ihn widerstrebend. Nun Rache! Die nächste Szene zeigt in prachtvollem Kontrast Medea und Jason. Er kommt, ihr Reisegeld anzubieten! Die ganze Erbärmlichkeit und Kleinheit dieses Mannes offenbart sich gegenüber der stolzen Größe des verratenen Weibes. Darauf Ageus, König von Attika — sein Auftreten ist sehr mangelhaft motiviert —; er sichert Medea gastliche Aufnahme in seinem Lande. Nun steht der Racheplan fest: Vernichtung der Nebenbuhlerin und ihres Vaters, Ermordung der eigenen Kinder, um Jason ins Herz zu treffen. Ergreifender Seelenkampf zwischen Mutterliebe und Rache. Die Rache siegt. Jason geködert, die Kinder zur Braut zu geleiten. Sie sollen für sich wenigstens um ihr Bleiben flehen und bringen ein Diadem und Gewand; beides ist vergiftet. Als die Nachricht da ist, die Geschenke seien angekommen, nochmaliger Kampf beim Anblick ihrer Kinder. Dann Botenbericht vom gräßlichen Tode Kreons und seiner Tochter: Triumph Medeas. Doch nun müssen die Kinder sterben, damit sie nicht der Rache der Korinther verfallen; noch ist auch Jason nicht ganz vernichtet. Kindermord hinter der Szene: man hört die Hilfeschreie der Kleinen. Dann Jason außer sich über die Katastrophe im Königspalast, und völlig zerschmettert, nun er alles erfährt. Medea auf einem Drachenwagen mit den Leichen der Kinder. Letztes Gespräch zwischen

Digitized by Google

beiden. Verzweiflung und Triumph. Medea fährt durch die Lüfte davon, Jason bricht zusammen. — Man hat die Idee des Dramas in den Worten Medeas V. 1078 ff. gefunden:

„Wohl seh ich, welche Untat ich vollbringen will,
Doch stärker als die Einsicht ist des Herzens Drang:
Der größten Übel Quelle ist die Leidenschaft."

Es kommt wenig darauf an, ob wir in dieser Abstraktion den vom Dichter mit bewußter Absicht formulierten Grundgedanken zu sehen haben. Das Verständnis des Stücks und die Würdigung seines Wertes hängt allein, wie uns dünkt, an der Person der Heldin, denn sie beherrscht das Ganze noch ausschließlicher als etwa Elektra im gleichnamigen Drama des Sophokles. Die Wurzeln ihres Wesens waren schon oben bloßgelegt. Diese Personifikation der Leidenschaft und Rachsucht also tötet ihre Kinder. Kindermorde sind alltägliche Ereignisse, aber wenn eine tiefempfindende Mutter die unnatürliche Tat vollbringt, so ist das meist eine Tat der Verzweiflung und Not, und sie selbst geht mit ins Wasser. Hier sehen wir lediglich einen Racheakt: so gut sie die Leichen der Kleinen mitnimmt, konnte sie die Lebenden den Händen der Korinther entziehen, nachdem sie für die Vernichtung Kreons und seiner Tochter Strafe zu fürchten hat. Und sie liebt ihre Knaben mit der ganzen Glut ihrer Seele. Wohl blickt sie böse auf sie in den Augenblicken der Verzweiflung „wie ein wilder Stier" (V. 92), aber sie schwankt bis zum letzten Augenblick. In der zweiten Begegnung mit Jason, wo die Kleinen sich zu dem verhängnisvollen Bittgang rüsten, verliert sie ihre heroische Fassung und bricht in Tränen aus (V. 879 ff. und 922 ff.), und nach ihrer Rückkunft erträgt sie den

Digitized by Google

Blick der unschuldigen Kinderaugen und das Lächeln ihres Mundes nicht (V. 1040 f.), und sie weiß wohl, daß sie nach der Tat ein unglückliches Weib sein wird (V. 1250). Und doch mordet sie. Wie ist das zu begreifen? Allein aus jener Leidenschaftlichkeit einer dämonischen Natur, die sittliche Gebote nicht anerkennt. Sie hat alle Schranken niedergetreten, um das Objekt ihrer Liebe zu gewinnen und zu behaupten. Sie hat um den Preis unerhörter Opfer die Wonnen der Liebe gekostet. Nun erkennt sie, daß das Kleinod ihres Herzens ein Unwürdiger ist und einen Verrat unter Umständen begeht, wie ihn kein Weib verzeihen kann. Liebe und Haß sind konträre Gegensätze und doch verwandte Gefühle, und nach einem psychologischen Gesetz schlägt eins ins andre um, sobald die Bedingungen gegeben sind. Von dem Nullpunkt der Gleichgültigkeit an gerechnet, steht die Liebe einer Medea in der denkbar weitesten Entfernung, folglich erreicht bei dem Umschlag der Haß dieselbe Größe wie vorher die Liebe. War diese in Verbindung mit einem glühenden Temperament zu allem fähig, so wird es jetzt der Haß. So erklärt sich die Tat. — Mit der ungeheuren Gewalt ihres leidenschaftlichen Empfindens paart sich eine männliche Energie, ein mächtiger Verstand und ein überlegenes Wissen; namentlich letzteres kann der Dichter gar nicht genug betonen. Durch diese Eigenschaften beherrscht sie alle Männer: den kalten Egoisten Jason, den polternden, aber doch im Grunde gutmütigen Kreon und den alten Ägeus. Von allen erreicht sie mit Leichtigkeit, was sie will, und wie meisterhaft läßt sie der Dichter alle Register ihres Verstandes und ihrer Gefühle ziehen! Wie in diesen Szenen ihr Intellekt die Menschenbeherrscherin zeigt, so verrät ihre Zärtlichkeit beim Anblick der Kinder das fühlende

Digitized by Google

Weib, und in der Schlußszene reckt sich der wilde Dämon in seiner finstern Majestät empor: er schaut auf ein Leichenfeld und einen zerschmetterten Menschen. Ein Schauer mag durch die Hörerschaft gezogen sein, wie sie davon fährt, die fleischgewordene Rache. — Die übrigen Personen treten vor dieser überragenden Gestalt völlig zurück. Der Dichter liebt es, seine Ansichten über Religion, Sitte und Gesellschaft durch den Mund seiner Geschöpfe vorzutragen. So bot sich ihm hier Gelegenheit, die unwürdige Stellung der Frauen zu seiner Zeit kritisch zu betrachten. Solche Exkurse steigern allerdings den poetischen Genuß nicht; wohl aber wirkt an passender Stelle (V. 439 f.) eine Andeutung an das über Hellas heraufziehende Kriegswetter unmittelbar vor seiner Entladung.

Im Jahre 428 errang Euripides mit dem „Hippolytos" den ersten Preis. Durch diesen Spruch krönten die Preisrichter ein Werk, das die höchste Ehre der Dionysien vollauf verdient. Zunächst verdankt die tragische Dichtung schon den Stoff der Spürkraft des Dichters. Er fand ihn in Trözen. Dies ist ein argolisches Städtchen unweit der Küste des saronischen Golfes, das immer Beziehungen zu Athen gepflegt hat. Dort lag nicht weit von dem Aphroditetempel ein Heiligtum des Gottes Hippolytos. Ihm sangen an seinem Jahresfeste die Jungfrauen ein Lied. Jede Braut weihte ihm vor der Hochzeit eine Haarlocke, „während die Gespielinnen ihr das heilige Lied singen, das sie manchesmal mitgesungen hat und nun nie mehr singen darf: das Lied vom Tode der Jugend und Reinheit. Das ist das Gefühl, aus welchem die trözenischen Mädchen das Lied vom Hippolytos sangen, von dem schönen Jüngling, der für seine Keuschheit starb. Was ist er anders als der Exponent dieses Gefühls?" (Wilamo-

Digitized by Google

witz.) Dieser Hippolytos, die Personifikation der Keuschheit, ist der Mittelpunkt der sich entwickelnden Sage. Sie erhält folgende Gestalt. Theseus, der König von Attika, ist in erster Ehe mit einer Amazone vermählt. (Das Stück benennt sie nicht, nach andern Versionen heißt sie Antiope oder Hippolyte.) Beider Sohn ist Hippolytos. Nach dem Tode dieser Gemahlin führt er schon in vorgerücktem Alter eine Schwester Ariadnes, also eine Minostochter aus Kreta, heim, Phädra. Sie entbrennt in leidenschaftlicher Liebe zu dem schönen Stiefsohn und trägt sich ihm an. Hippolytos verhüllt vor Scham sein Haupt und weist sie dann schroff zurück. Jetzt verleumdet Phädra den Jüngling bei ihrem Gemahl — also eine Potiphargeschichte mit pikantem Beigeschmack —, dieser verflucht ihn und Hippolytos findet seinen Tod. Darauf tötet sich auch Phädra. Die Unschuld des Jünglings kommt zu spät an den Tag.

Eine Reihe von Jahren vor 428 hatte Euripides diesen Stoff so gestaltet, aber er war vom Publikum abgelehnt. Doch ging diese Fassung im Altertum nicht verloren, denn Seneca benutzte sie für seine Phädra, und diese wurde wieder die Grundlage für die bekannte Tragödie Racines. In der Umarbeitung, deren Original wir allein kennen, hat der Dichter sie folgendermaßen verändert.

Die Szene ist in Trözen, wo Hippolytos, nur Jäger und Freund des Pferdesports, beim König Pittheus aufwächst. Hier weilt auch Theseus und Phädra, diese liebeskrank. Prolog. Aphrodite: „Hippolytos verachtet mich und ehrt nur Artemis, darum werde ich ihn heute verderben, auch wenn Phädra mitsterben muß." (Ab.) Dann Hippolytos mit Jägern, Lied auf Artemis. Vergebliche Mahnung eines Alten, auch zu Kypris zu beten. Dann Mädchenchor. 1. Akt: Amme,

Digitized by Google

und Phädra auf dem Ruhebett. Niemand weiß um ihre Krankheit. Die Amme entlockt ihr das Geheimnis. Phädra: „Der Mensch ist schwach; ich habe vergebens mit mir gekämpft, ich will jetzt sterben, in Ehren." Amme: „Gib Kypris nach, ich werde dir helfen." Phädra läßt es zu. (Amme ins Haus.) 2. Akt. Phädra hört angstvoll ein Gespräch zwischen Hippolytos und Amme drinnen, das zum Lärm wächst. Hippolytos stürzt heraus, hinter ihm die Amme. Er sieht vor Aufregung und Zorn Phädra gar nicht. Amme: „Schweige nur, ich beschwöre dich, gedenke des Eids, den du mir geschworen." Hippolytos gibt in stärksten Worten seiner Weiberverachtung Ausdruck. „Nur meine Frömmigkeit rettet euch. Ich will meinen Eid halten." (Ab.) Phädra: „Nun ist alles aus. Ich sterbe, doch mein Tod soll auch einem andern zum Verhängnis werden." 3. Akt. Geschrei aus dem Palast: „Phädra hat sich erhängt!" Theseus (von einer Festgesandtschaft heimkehrend): „Was ist?" Chor: „Phädra tot!" Ihre Leiche aus dem Hause. Theseus entdeckt bei ihr einen Brief. Liest ihn. „Wehe! Hippolytos der Schänder meiner Ehre. Vater Poseidon, jetzt erfülle einen meiner drei Wünsche, die du zugesagt, und töte ihn." Hippolytos tritt auf. Langes Gespräch. Alle Beteurungen des Sohnes sind vergebens. Der Vater treibt ihn aus dem Lande. (Hippolytos ab.) 4. Akt. Theseus, Bote. Bericht: Hippolytos auf der Wegfahrt nach Athen am Felsenufer von einer Flutwelle, in der ein gräßlicher Stier heranbrüllte, überfallen und zu Tode geschleift. Er wird gebracht. Exodos. Theseus, Artemis: „Dein Sohn unschuldig." Der sterbende Hippolytos auf die Bühne getragen. Versöhnendes Ende. Theseus bleibt im Jammer an der Bahre des Toten.

Digitized by Google

Von den Charakteren nehmen Hippolytos und Phädra unser Interesse fast ausschließlich in Anspruch. Der Held ist der Typus herber Keuschheit. Darum hat er zu Artemis geschworen und darf sich ihrer Freundschaft rühmen, auf ihrer heiligen Wiese Blumen brechen. Diese Keuschheit ist nicht durch innere Kämpfe und Kasteiungen gewonnen, sondern bildet den wesentlichen Teil seiner Natur, ist damit auch wider die Natur, und darum erregt er den Zorn der Göttin der Liebe. Also bereitet er sich auch sein Schicksal selber. Das deuten Artemis Worte an: „Es liegt in dir, daß du zugrunde gingst." (V. 1436.) Diese Selbstgenügsamkeit findet ihren Ausdruck an seinem Umgang, den nur gleichgesinnte Jünglinge bilden, und an den Übungen einer ritterlichen Jugend; allem Weiblichen begegnet er mit schroffer Verachtung. Liebenswert aber wird er uns in der Sterbeszene. Er bejammert auch des Vaters Unglück, ja er beklagt ihn mehr als sich, und noch mit brechendem Auge tröstet „der Fromme, Gute" den Verzweifelnden. Eine weit interessantere Aufgabe bot dem Dichter die Heldin, und wundervoll hat sie der Frauenverächter und Frauenkenner gelöst. Phädra lebt an der Seite eines alternden Gatten ein leeres, unverstandenes Dasein. Ihren Gemahl liebt sie nicht, wie sollte sie auch? Aber sie wahrt als korrekte Frau und Fürstin durchaus ihre Stellung und ist auf peinliche Reinheit ihres Rufes bedacht. Ihren Kindern will sie unter allen Umständen ein reines Andenken an sich hinterlassen, sie sollen sich ihrer Mutter nicht zu schämen haben. Sie grübelt auch in schlaflosen Stunden viel über die Schwäche des menschlichen Wesens, denn sie fühlt, sie hat ihren Teil davon. Das zeigt sich, als die verzehrende Leidenschaft ihr Herz erfaßt. Sie kämpft dagegen, aber die verbotene Frucht lockt zu

Digitized by Google

süß, darum gibt sie sich der Amme gefangen, freilich immer noch widerstrebend. Sie ist ein Weib, das wohl den Willen, aber nicht den Mut zur Sünde hat, nicht aus sittlichen Bedenken, sondern aus Furcht vor dem gesellschaftlichen Skandal. Darin gleicht sie Hedda Gabler, wenn sie auch sonst viel höher steht als diese schillernde Giftblume einer versumpften Gesellschaft. — Dem Helden und der Heldin entspricht je eine Nebenfigur. Der alte Theseus ist sonst ohne charakteristische Striche gezeichnet; nur der blinde Zorn berechtigter Eifersucht, durch den er sich selbst des Sohnes beraubt, kontrastiert seltsam mit der Ruhe des Jünglings, ganz wie bei Sophokles Kreon und Haimon. Die Amme schließlich ist eine philosophierende Kupplerin, über die nur die Liebe zu ihrem Töchterchen einen freundlichen Schimmer breitet. Der Dichter läßt sie übrigens ohne weitere Motivierung verschwinden, sobald er sie nicht mehr braucht. Gewissermaßen als Einrahmung des Stückes setzt er die beiden göttlichen Gegenpole, Aphrodite und Artemis, deren magnetische Kraft die Handlung bedingt, an den Anfang und an das Ende.

Im ersten Hippolytos hatte Euripides Phädra mehr in den Vordergrund gestellt. Sie selbst machte auf offener Szene dem Jüngling ihre schamlosen Liebesanträge. Das war eine für die tragische Bühnensitte unerhörte Kühnheit, und sie trug dem Dichter die denkbar gemeinste Bezeichnung der Heldin von seiten des Aristophanes ein. Auch Sophokles bearbeitete den Stoff unter Hervorhebung der Heldin und nannte das Stück Phädra. Von dem Gang seiner Handlung wissen wir nichts. Ihm folgt Seneca in der Benennung, und so ist der Stoff unter diesem Titel der modernen Welt durch Racine bekannt geworden.

In seinen „Phoinissen" (Phönizierinnen), um

Digitized by Google

410 aufgeführt, behandelt Euripides den Stoff der Sieben gegen Theben. Schon das Altertum zählte sie unter die Dramen ersten Ranges. Der Titel des Stückes führt in die Irre, vielleicht mit Absicht: der Chor besteht aus phönizischen Jungfrauen, die für den Tempeldienst in Delphi bestimmt sind und durch den Feldzug der Sieben gegen Theben aufgehalten werden. Mit Theben verbindet Phönizien das gleiche Blut durch die Stammutter Jo (V. 247 f.). Dadurch motiviert sich die Teilnahme des Chors für die Schicksale des Landes. Eine andere Bedeutung hat die seltsame Wahl nicht. Sollten die Hörer überrascht werden? Die Tragödie gehört in die Periode, wo sich der Dichter wieder alten Stoffen zuwandte. Es galt dann, ihnen neue Seiten abzugewinnen, eine schwierige Aufgabe besonders für oft dargestellte und allbekannte Materien wie die Labdakidensage. Wie glänzend sie ihm mit den Phoinissen gelungen ist, beweist schon das Urteil des Altertums. Freilich kann dieses sich nicht etwa auf die deutlich ausgesprochene Absicht des Dichters gründen, seinen großen Vorgänger in einem schwachen Punkte zu korrigieren: i. V. 751 tadelt er nämlich die Hauptszene der Äschyleischen Sieben, die Schilderung der feindlichen Führer, weil sie den Gang der Handlung aufhalte. Von solcher Kleinlichkeit abgesehen, ist nicht zu leugnen, daß der Dichter hier seine Hörer durch eine Reihe großartiger dramatischer Bilder mit wirkungsvoll kontrastierten Charakteren und einer Fülle schöner, formvollendeter Gedanken überrascht, und daß seine Neigung zu abstrakten Erörterungen, wie z. V. V. 388 ff., wo er das Elend der Verbannung in einem spannenden Augenblick schildert, doch künstlerisch hier kein Unheil anrichtet. — Außer Ismene läßt er im Gegensatz zu Äschylus alle uns von früher wohlbekannten

Digitized by Google

Gestalten auftreten. Ödipus und Jokaste haben es ertragen, weiter zu leben, das marmorne Bild der Sophokleischen Königin hat unter Euripides' Händen eine mütterliche Seele gewonnen, Eteokles' und Polyneikes' Charaktere sind vertauscht: aus Eteokles ist ein skrupelloser Gewaltmensch, aus Polyneikes ein wohl heldenhafter, aber weich empfindender Mann geworden, der bitteres Unrecht leidet. Neu eingeführt wird Kreons Sohn Menoikeus, während Haimon nach Kreons Willen zwar Antigones Verlobter werden soll, aber im Stück nicht auftritt.

Nach der ersten Szene des Prologs, der echt euripideisch eine dürre Liste der Voraussetzungen der Handlung aus Jokastes Mund gibt, führt die zweite das Argiverheer vor in der Form einer Homerischen Mauerschau. Der Zuhörer ermißt die furchtbare Gefahr für Theben aus dem Gespräch zwischen Antigone und einem Pädagogen, welche vom Dache des Palastes aus die sturmbereiten Gewalthaufen betrachten. Doch ein Waffenstillstand hemmt noch den Angriff: Polyneikes will einen gütlichen Ausgleich versuchen. Nun der erste Akt, der schönste im Ganzen. Zuerst Polyneikes allein. Wie ein verfolgter Mörder muß er sich, durch schnöden Vertragsbruch des Bruders vertrieben, er, den das Recht stützt und die Sympathie aller Beteiligten begleitet, in die geliebte Vaterstadt schleichen. Dann Jokaste. Ausbruch zärtlicher Mutterliebe. Die Tränen fließen ihm und ihr über sein Unglück. Zuletzt Eteokles, schroff, brutal, sophistisch, entschlossen, mit Gewalt zu behaupten, was er durch Gewalt gewonnen hat. Zwischen den feindlichen Brüdern die angstvolle Mutter, über ihnen der Fluch des Vaters, den beide, allerdings in wohlmeinender Absicht, von der Außenwelt abgeschlossen haben. Nun in kunstvollem Bau

Digitized by Google

die entscheidende Verhandlung: drei längere Reden in Jamben, dann erregtes Wechselgespräch in flüchtigen trochäischen Tetrametern und Trennung zum letzten Waffengang. Polyneikes beginnt die Verhandlung mit dem berühmt gewordenen, in der klassischen Einfachheit der Originalform freilich nicht wiederzugebenden Spruch: „Schlicht redet und einfältiglich der Wahrheit Mund“, und legt sein Recht dar und seine Absicht, es zu erkämpfen, wenn man es ihm verweigert. Eteokles, Sophistik mit Brutalität verbindend: „Macht zu gewinnen stiege ich in den Himmel und in die Hölle. Der Gewalt weichen ist Feigheit, und du kommst mit fremder Heeresmacht, deine Vaterstadt zu zerstören. Um einen Thron nehme ich Sünde auf mich.“ Jokaste in zitternder Angst warnt vor dem Dämon Herrschsucht. „Was zum Leben genügt, ist auch dem Besonnenen genug. Bedenke die Gefahr Thebens, vor allem der Frauen. Dies dir, Eteokles. Und du, Polyneikes, willst deine Vaterstadt vernichten. Auch den Sieg erkaufst du nur um ein Meer von Tränen, das Argos' Töchter weinen werden. Laßt ab, versöhnt euch!“ Schroffe Abweisung durch Eteokles. Prachtvolles, immer erregteres Wechselgespräch der Brüder, in dem Eteokles stets der Verletzende ist. Man hört schon die Waffen klirren. Vergebens die Hinweisung Jokastes auf die Erinyen. Polyneikes weggewiesen. Der zweite Akt, Personen Eteokles und Kreon, stellt den Verteidigungsplan gegen den Sturm und Eteokles' letzte Verfügungen für den Fall seines Todes dar. Der dritte — Kreon, Menoikeus und Teiresias — ist wieder im schönen Gegensatz zum ersten gedichtet. Teiresias: „Ares' Zorn wird die Niederlage Thebens heraufführen, wenn ihm nicht dein Sohn Menoikeus zum Opfer fällt.“ Widerspruch des entsetzten Kreon! Teiresias ab. Der Vater

Digitized by Google

beredet den Sohn zur Flucht. Dieser stimmt scheinbar zu, verkündet aber nach Kreons Weggang, er werde freiwillig seine Seele für das Vaterland hingeben: ein wundervoller, wohl motivierter Kontrast zwischen der Selbstsucht der beiden Brüder, die gleichgültig um die Vaterstadt und das Leben Tausender würfeln, und dem Opfermut dieses schlichten Jünglings! Der vierte, zweiteilige Akt und die Exodos bringen die Entscheidung, im wesentlichen als Botenbericht, da sie draußen fällt. Äschylus gibt in knappem Umriß nur das Resultat, Euripides ein dramatisches Gemälde, ein Triptychon, dessen Mittelstück, der Idee des Dramas gemäß, den Kampf der Brüder darstellt. Zuerst der allgemeine Sturm auf die Stadt. Wildes Ringen, aus dem sich Bilder und Szenen durch Glanz und Realistik der Schilderung herausheben. Man sieht den Schild des Kapaneus blinken, auf ihm die Gestalt eines Riesen, der eine ganze, aus den Angeln gehobene Stadt auf seinen Schultern trägt, man erlebt die Katastrophe einzelner Helden, so des Parthenopaios, den ein Stein zermalmt — ein Stück Zolascher Malerei. — Der Feind flutet zurück, sein Sturm ist abgeschlagen, seine Kraft aber noch nicht gebrochen. Nun die Vorbereitung zum Bruderkampf auf Eteokles' Vorschlag: sein Ausgang soll den Krieg beenden. Soweit der Bericht des vierten Aktes. Jokaste eilt mit Antigone aufs Schlachtfeld, um sich zwischen die Söhne zu werfen. Doch sie kommt zu spät. Die Exodos gibt die Katastrophe. Mit atemloser Spannung folgen wir den Phasen des Zweikampfs: vorsichtiges Anschleichen der Gegner, Speerkampf mit beiderseitiger Verwundung, Steinwurf, Schwertkampf, gewürzt durch eine thessalische Fechterlist des Eteokles, welche die Entscheidung herbeiführt, doch auch für Eteokles zu tödlichem Ausgang. Sterbeszene unter dem

Digitized by Google

Jammer der hinzukommenden Frauen. Jokaste ersticht sich über den Leichen ihrer Söhne. Nun noch ein Massenkampf, der mit dem endgültigen Sieg Thebens endet. Den Schluß des Ganzen erleben wir auf der Bühne: die Totenklage von Tochter und Vater an den drei Leichen. Der Rest des Stückes von V. 1581 ab, wie wir es jetzt lesen, die Vertreibung des Ödipus aus Theben, ist höchst wahrscheinlich ebenso spätere Zudichtung wie der Schluß der Sieben.

Den letzten seiner wenigen Siege zu schauen war dem Dichter nicht mehr vergönnt; sein gleichnamiger Neffe brachte die „Bakchen" (Bacchantinnen) in Athen zur Aufführung, als Euripides in Makedonien gestorben war. In diesem Lande, wo der Kult des Weingottes noch in seiner ursprünglichen Wildheit gefeiert wurde, ist die Tragödie entstanden. Sie fällt also in die letzte Lebenszeit des Dichters, aber wer sie liest, staunt über die ungebrochene Kraft, mit der Euripides alle Mittel der tragischen Kunst beherrscht. Überaus groß ist die Nachwirkung des Stückes geworden, dafür sorgte der Stoff wie seine Behandlung. Lenker und Mittelpunkt der Handlung ist Dionysos selbst. Er will seinen Kultus in Griechenland einführen und hat sich seine Heimatstadt Theben, wo er als Sohn der Kadmostochter Semele und des Zeus unter Donner und Blitz vor der Zeit geboren ist, als ersten Ort gewählt. Noch sieht man zur Seite des thebanischen Königspalastes das efeuüberwucherte Grab Semeles mit ewig schwelendem Gebälk. Noch lebt der greise Kadmos. Er hat das Zepter seinem Enkel Pentheus in die Hände gelegt. Pentheus' Mutter Agaue und ihre Schwestern Ino und Autonoe aber wollen von einem Gott Dionysos nichts wissen, noch weniger der leidenschaftliche Pentheus, der in den geheimnisvollen

Digitized by Google

Orgien sehr mit Unrecht nur eine Verführung der Frauen zu sinnlichen Ausschweifungen erblickt. Die Töchter und vor allem der Enkel des Kadmos sollen nun die Macht des Gottes fühlen lernen zum abschreckenden Exempel für alle Verächter des jungen Zeussohnes. Das ist die Idee des Stückes. Sie wird in wenigen Szenen, mit lichtem Aufbau, mit erschütternder Macht und einer Meisterschaft in der Spannung durchgeführt, die uns bis zum tragischen Ende keinen Augenblick losläßt. Hier die markantesten Züge der Handlung. Der Gott hat die Töchter des Kadmos, die Frauen und Jungfrauen Thebens mit seinem heiligen Wahnsinn erfüllt. Sie schwärmen in den Tälern des Kithairon. Die Greise Kadmos und Teiresias treten auf; gehorsam dem Gott sind sie bereit, im bacchantischen Schmuck mit Efeu und Thyrsos die alten Glieder zum Kithairon zu tragen. Pentheus tritt auf, aus der Fremde kommend, außer sich vor Zorn. Die Mahnungen der Greise sind vergebens. Teiresias' Opfersitz soll zerstört, der Gott selbst, der als Fremdling aus Lydien in der Gestalt eines üppigen Jünglings, unerkannt den Menschen, in der Stadt weilt, ihm vorgeführt werden. Die Greise ab im Bacchusschmuck (ein Anblick, der übrigens nicht ohne einen Stich ins Komische gewesen sein wird). Dionysos wird von Dienern, denen aber dabei nicht wohl zumute ist, herbeigebracht. Nun eine Szene von unheimlicher Wirkung. Der Gott, scheinbar ein wehrloser Mensch, spielt mit dem König. Dieser läßt ihn einsperren und geht, ihn selbst anzubinden. Nun ein Wunder. Die Erde bebt, das Gebälk des Palastes stürzt ein. Pentheus glaubt, den Fremden zu binden, fesselt aber keuchend einen Stier. (Dies geht hinter der Szene vor.) Bericht eines Hirten über die Bakchen im Kithairon. Eine

Digitized by Google

herrliche Schilderung ihres unerhörten Gebahrens. Mit Schlangen knüpfen sie ihre Rehfelle zusammen, säugen Rehkälber und junge Löwen, schlagen Wein, Milch und Wasser aus dem Boden; von den Thyrsusstäben träuft Honig. Sie fallen, gereizt, in die Herden und zerreißen sie, schwärmen in die Ebene und treiben bewaffnete Männer in die Flucht. Der Bote sieht, daß hier ein großer Gott waltet. Pentheus bleibt verstockt, auch bei dem abermaligen Zureden des Fremden. Mit Heeresmacht will er hinaus. Da ist Dionysos' Geduld zu Ende. Er beginnt Pentheus' Sinne zu verwirren. Er bringt ihn dazu, mit ihm in Frauentracht die Bakchen zu belauschen. Schauerlich, die Veränderung des Unseligen auf der Bühne zu sehen. Willenlos läßt er sich vom Gott als Weib schmücken, er sieht zwei Sonnen, zwei Städte, den Gott als Stier, fühlt Kraft, den Kithairon auf seinen Schultern zu tragen. In einem Gespräch voll furchtbarer tragischer Ironie (V. 963 ff.) sehen wir sein Schicksal vor uns. Der Bote meldet es dann in einem Bericht, der die Macht des Gottes schrecklich offenbart. Eine Fichte biegt er mit der Hand nieder und setzt Pentheus darauf. Ihn sehen die Bakchen. Die Mutter voran, stürzen sie auf die Fichte, entwurzeln sie, fassen und zerreißen ihn, Agaue als die erste. Alles wird in fürchterlicher Realistik geschildert. Und dann die Katastrophe! Agaue, die Mutter, erscheint, das Haupt des Sohnes auf dem Thyrsos tragend, in den irren Augen bakchischen Wahnsinn. Sie meint, ein Löwenhaupt zu tragen, und ruft im Triumph nach ihrem Sohne, nach Kadmos, nach den Kadmeern. Dann die Erkennung beim Verschwinden des Wahnsinns, deren Wirkung wir dem Leser nicht auszumalen brauchen. Kadmos' Haus ist vernichtet: Pentheus tot, Agaue und ihre Schwestern müssen

Digitized by Google

ins Elend, auch Kadmos. Leider ist die Klage der Mutter verloren, vielleicht wegen der schrecklichen Wirkung dieser Szene später absichtlich gestrichen. Agaue liebkost die Leichenteile des Toten, die Kadmos gesammelt hat, und sucht sie wieder zusammenzufügen. — Man glaubt den Dichter nicht wieder zu erkennen, der hier am Ende seines Lebens ein so furchtbares Bild von der Macht der Götter entwirft. Ist Euripides zurückgekehrt zu dem Glauben an den Olymp, den er nach seiner Überzeugung bekämpfen mußte und immer bekämpft hat? Man nimmt es auf Grund dieser Tragödie vielfach an — mit Unrecht, wie wir wissen. Zwar legt er sein Bekenntnis nicht mit schneidender Schärfe ab, aber es dünkt uns doch deutlich genug von Teiresias gesprochen, wenn er V. 274 Demeter und Dionysos als Personifizierungen der nährenden Erde und des Weines erklärt, der Übel und Qualen vergessen macht. Und wie gewunden ist die Äußerung des Chors V. 893 ff., es koste nicht viel, an die Macht der Gottheit zu glauben und daran, daß real sei, was als Satzung lange Zeit bestanden habe! Schließlich weiß Dionysos auf den bittern Vorwurf Agaues, daß seine schreckliche Rache in keinem Verhältnis zu der vorliegenden Schuld stehe und daß es Göttern nicht zieme, in der Leidenschaft so weit zu gehen wie die Menschen, nichts Besseres zu erwidern, als daß diese Strafe alter Beschluß des Zeus sei. Das ist aber keine ehrliche Rechtfertigung, und sie fordert zum Widerspruch gegen das Walten solcher Götter heraus. Der alte Kämpfer ist nur müde geworden und sein Schlachtruf dumpf: er hat sich resigniert, aber nicht bekehrt.

Eine besondere Stellung nimmt die „Alkestis" ein, und dieses interessante Stück, übrigens das älteste von Euripides uns erhaltene, fordert auch wegen seiner

Digitized by Google

literarischen Nachwirkung eine genauere Würdigung. Es wurde im Jahre 438 an Stelle des Satyrdramas aufgeführt. Das gibt negativ schon einen Fingerzeig für seine Beurteilung: wir dürfen hier nicht den Maßstab der ernsten Tragödie anlegen. Euripides hat, wie E. Schwartz treffend bemerkt, mit der Alkestis in genialer Schaffenslaune eine neue dramatische Gattung entdeckt. Der Stoff ist freilich nach seinem innersten Wesen undramatisch, wiewohl ihn die Tragödie in ihren Anfängen schon einmal parodistisch behandelt hatte. Dem Publikum war er bereits seit langem durch eine epische Erzählung des siebten Jahrhunderts bekannt. Die Geschichte von Alkestis und Admetos ist ein rührendes Märchen und wurzelt wie alle echten Märchen im Mythos. Die Gestalt der Heldin ist im Grunde nichts anderes als eine menschgewordene Persephone, ihre Heimat das sagenreiche südöstliche Thessalien am See von Böbe. Die edle, liebreizende Jungfrau folgt dem vornehmen, schönen Admetos als Gattin ins Haus. Aber Admet ist einem vorzeitigen Tode verfallen, wenn sich nicht jemand findet, der sein Leben für ihn hingibt. Niemand ist zu diesem Opfer bereit, selbst die alten Eltern nicht, nur das junge Weib verspricht es in hochherzigem Entschluß am Hochzeitstage und bringt es willig, als die Stunde nach einigen Jahren reinsten Eheglücks schlägt. Der Gatte hat das Opfer angenommen und erkennt die Schwere seines Verlustes erst ganz, als er vom Begräbnis zurückkommt. Doch es ist anders beschlossen. Herakles, der am Todestage bei Admet eingekehrt ist, ohne den Grund der Trauer zu kennen, erfährt von einem Diener das Unglück des Hauses, ringt dem Tode seine Beute ab und führt dem verzweifelten Admet sein Weib wieder zu.

Digitized by Google

Der dramatische Bau stellt sich als ein recht lockeres Gefüge von Szenen dar, die den Hörer in jähem Wechsel mit seltsam kontrastierenden Stimmungen erfüllen. Zuerst ein Gespräch zwischen Apollo, dem Hort des Hauses, und dem Tod, einem unheimlichen, für den Griechen im Grunde nicht personifizierbaren Gesellen. Wir erfahren alles für die Exposition Nötige und können über den Ausgang von vornherein beruhigt sein, auch wenn wir den Tod ins Haus gehen sehen. Die dramatische Spannung ist damit freilich fort, aber das Publikum kannte ja den Ausgang ohnehin. Die folgende Szene, ein Dienerbericht, bereitet das Auftreten der sterbenden Heldin vor. Wie diese nun am Arme des Gatten herauswankt, gefolgt von ihren Kindern und Dienerinnen, wie der Dichter ihren Abschied vom Sonnenlicht, von allem, was ihr teuer war, die Erkenntnis der Größe ihres Opfers und dabei doch die Bereitschaft dieser adligen Frauenseele zu schildern weiß, das ist ein Meisterstück psychologischer Schilderung. Während der Tod dann drinnen die Locke der Verschiedenen abschneidet, tritt der Retter auf und wird ins Haus genötigt, wo er sich, von geschulten Lakaien bedient, allein zum Schmause setzt. Auf der Bühne erspart uns dann der Dichter nicht einen peinlichen Zank zwischen Admet und seinem Vater an der Bahre der Toten. Die Selbstsucht der beiden, deren Verhalten doch wieder aus der Menschenkenntnis heraus wohl motiviert ist, steht in schneidendem Gegensatz zu der Hingabe der bleichen Gestalt, die da vor ihnen im Todesschlummer ruht. Während der Bestattung, die auch den Chor von der Szene entführt, ein seltsamer Auftritt: der humpenschwingende, angesäuselte Herakles — so wie ihn der Athener aus Satyrspiel und Komödie kennt — hält dem kummervollen Diener eine

Digitized by Google

philosophische Vorlesung über den wahren Lebensgenuß. Hätte Euripides die komische Ader eines Shakespeare oder Schiller gehabt, dann wäre die Szene wirkungsvoller, so aber vermag er nur einen, allerdings großen Effekt zu erzielen: die plötzliche Ernüchterung des Berauschten, als er den Tod der Hausherrin erfährt. Entschluß und Abgang zur Ausführung sind eins. In der Zeit, wo wir die Verzweiflung des Gatten sehen, den echten Tönen eines gramzerrissenen Herzens lauschen, wirbelt Herakles dem am Grabe lauernden Tod die Knochen zusammen und jagt ihm seine Beute ab. Ganz wundervoll dann die Schlußszene. Herakles kommt mit der Verschleierten zurück, die noch in unheimlicher Todeserstarrung einherschreitet, nicht spricht und auch nicht sprechen darf. Der Brave lügt recht ungeschickt, als er die Verschleierte Admet förmlich aufdrängt; sie sei eine Siegesbeute, und er möge sie ihm bis zur Wiederkehr aufheben. Dann das Widerstreben und die taktvolle Haltung Admets, die allmähliche Erkennung, der Gefühlsausbruch des Verwaisten, aber doch in gedämpften Lauten, die traumhafte Erscheinung einer Toten und doch wieder Lebendiggewordenen, der kurze Abschluß einer Situation, die so unwahrscheinlich wie möglich ist — alles dies muß mit Bewunderung für einen Meister poetischer Stimmungsmalerei erfüllen. So mag denn auch der urteilsfähige Teil der Hörer mit seinem Beifall nicht zurückgehalten haben, wenn der Dichter auch wie gewöhnlich den ersten Preis nicht errang.

Wenn Herakles in der Alkestis halb burleske Züge trägt, so hat der Dichter den Helden des Dorertums als tragischen Charakter von schwerster Wucht in seinem „Herakles" auf die Bühne gebracht. Die Sage erzählt von der Ermordung der Kinder durch den eignen

Digitized by Google

Vater in Theben. Dieses Motiv wählte Euripides, sonst erfand er die Fabel frei, setzte auch den Mord nicht vor den Beginn seiner Taten, sondern mit glücklichem Griff nach ihrem Abschluß. Die Handlung verläuft sehr einfach. Vater, Gemahlin und Kinder des Helden hat der Tyrann Lykos in Herakles' Abwesenheit als Opfer seiner Herrschsucht bestimmt. Im letzten Augenblick rettet sie der Heimkehrende und nimmt Rache an Lykos. Doch unmittelbar darauf schlägt ihn Lyssa, der Dämon der Raserei, von Hera gesendet, mit Wahnsinn, und im Paroxysmus ermordet er Frau und Kinder. Den Erwachten und Zerschmetterten richtet Theseus auf und gibt ihm ein Asyl in Attika.

Die Tragödie ist ein bedeutendes Werk, und doch wird man es nach unbefangener Lektüre nicht ohne ein peinliches Gefühl aus der Hand legen. Nach Wilamowitz zeigt Euripides im ersten Teil den Helden zwar „ganz in der Beleuchtung der überlieferten Vergöttlichung des Allsiegers", aber diese „ungeheure Überschätzung der Menschenwürde . . . führt nicht zur Göttlichkeit", wie nämlich die Sage will, „sondern zum Größenwahnsinn. . . . Der Blutdunst, in dem er sein Leben lang gewandelt ist, hat seinen Sinn umnebelt; er kann außer ihm nicht leben. Er muß weiter morden", er vergreift sich an seinem eigenen Fleisch und Blut. Und so bleibt ein elender, gebrochener Mensch übrig. Nur der Trost eines echten Freundes gibt ihm die Kraft, dieses Leben weiter zu tragen. — Soweit Wilamowitz. Danach wäre also die Erregung des Wahnsinns durch Hera nur symbolisch gemeint. Nun ist es freilich richtig, daß der Dichter an die olympische Götterwelt nicht glaubt. Aber wenn wirklich das leibhaftige Erscheinen der Herabotin Iris und der Lyssa nur „Mittel der dramatischen Anschauung" sind, um

Digitized by Google

dem Hörer den ausbrechenden Wahnsinn verständlich zu machen, wo soll man aus dem Stück herauslesen, daß der Kindermord die Folge von Größenwahnsinn ist? Wo deutet der Dichter auch nur an, daß die grausige Tat einer aus dem Wesen des Helden folgenden Revolution seines Innern entspringt? Und die Menschen dieser Tragödie wie sicher ein großer Teil des attischen Publikums glaubten doch an Hera, Iris und Lyssa. Wir wenigstens vermögen nur zu sehen, wie der ruhelose Haß der Göttin einen großen Heroen zerschmettert, und wie auch hier das Lebensresultat eines Auserwählten der Menschen Elend ist ohne seine Schuld. Also ein getreuer Ausdruck der pessimistischen Philosophie des Dichters. Ein schwacher Trost, daß die Kraft der Freundesliebe den Gebeugten aufrichtet: der Rest dieses Daseins bleibt trostlos. Und dieser gräßliche Umschlag! Am Ende des ersten Teils atmen wir auf, als der herrliche Held erscheint, der seine Lieben bei lebendigem Leibe in dem unheimlichen Totenschmuck sieht, denn sie sollen ja dem Lykos als Opfer fallen. Wir atmen auf, denn nun sind sie ja in der sichersten Hut. Und doch hat der Leichenschmuck nicht gelogen, denn nun kommt das denkbar Fürchterlichste, und dies von oben geschickt, von Hera, der Schützerin der Ehe, nicht von einem dunklen Schicksal, wie im Ödipus. Solche Götter allerdings glaubt man nicht oder man haßt sie. Es bleibt ein schmerzhafter Stachel in unserm Herzen zurück, und das wird der Dichter wohl auch gewollt haben.

Von Euripides' Dramen aus dem troischen Sagenkreise sind — abgesehen von dem unechten Rhesos — vier erhalten. Sie beherrscht das weibliche Element. Seine „Helena" zunächst beruht auf einer höchst merkwürdigen Sagenversion. Diese geht auf den sizili-

Digitized by Google

schen Chorlyriker Stesichoros zurück, ihre Erfinder aber sind nach der neuesten Auffassung vielmehr die Spartaner. Sie verehrten Helena als Göttin — auch in Memphis stand nach Herodot ein Tempel der Aphrodite-Helena — und konnten deshalb die Rolle nicht dulden, die ihr das Homerische Epos zuweist. So erzählte man denn in Sparta, Helena sei nach Ägypten zum König Proteus entrückt, und nach Troja habe Paris nur ein Schattenbild mitgenommen. Euripides behandelt nun in seinem Drama die Zurückführung der Heldin durch Menelaos, der nach langer Irrfahrt an der libyschen Küste strandet. Der Beifall, den die taurische Iphigenie fand, ist auf die Komposition in ihrer zweiten Hälfte nicht ohne Einfluß gewesen, der Schluß ihr völlig nachgebildet. Der Dichter gibt ein geistreiches Intrigenstück. Helena, der Typus einer treuen Gattin, entzieht sich dem Theoklymenos, dem Sohne des toten Proteus. Mit Hilfe der edlen Theonoe, der Schwester des neuen Königs, wird die Überlistung des Tyrannen eingefädelt und glücklich durchgeführt, der Barbar stellt, gewiß wieder zum höchsten Ergötzen des Publikums, selbst das Schiff zur Verfügung, das die wiedervereinigten Gatten in die Heimat bringt. — Einfluß auf die spätere, auch griechische Literatur, hat aber diese Version nicht gewonnen, dazu war die Homerische Tradition zu mächtig.

Mehr noch zogen den Dichter offenbar die Frauengestalten der Besiegten an, vor allem „Hekuba". Einmal ist sie die Heldin eines gleichnamigen Stückes. Troja ist zerstört, die Griechen auf dem Chersonnes zur Abfahrt bereit. Alles hat Hekuba verloren bis auf ihre jüngsten Kinder Polyxena und Polydoros. Die Tochter wird auf Achilles' Grab geschlachtet, der Knabe von dem tückischen Thrakerkönig Polymestor ermordet.

Digitized by Google

Da geht in dem bisher gefaßten Weib eine unheimliche Wandlung vor: mit allen Mitteln der List, die der Sklavin noch geblieben sind, nimmt sie an Polymestor eine fürchterliche Rache: die Troerinnen töten vor Polymestors Augen seine Kinder und blenden ihn selbst. Der Stoff ist also so widerwärtig wie möglich. Man weiß nicht, was uns mit größerem Abscheu erfüllt, die Hinschlachtung der edlen, sanften Polyxena durch den Henkersknecht Neoptolemos oder die Verstümmelung des Thrakers, den wir mit leeren Augenhöhlen aus dem Zelt hervorkriechen sehn. Nur Polyxenas Bild ist in griechischer Schönheit geformt: wie sie beim Opfer ihren Marmorleib in Keuschheit und Adel entblößt und es erreicht, daß sich keine rohe Hand an ihr vergreift, das schildern wenige Verse unnachahmlich. An der Heldin zeigt der Dichter, welcher Tücke und Erbarmungslosigkeit ein Weib fähig ist, der man alles genommen hat.

Weit höher hebt sie der Dichter in den späteren „Troerinnen" vom Jahre 415, dem Schlußstück einer innerlich zusammenhängenden troischen Trilogie. Die Szene ist die von Schillers Siegesfest, nur bilden den Vorwurf nicht die siegreichen Achäer, sondern die überlebenden troischen Frauen. Hintergrund das brennende Troja, dessen Burg in der Schlußszene donnernd zusammenbricht. Das Drama zeigt in einer Reihe lose verbundener Szenen das unsagbare Elend des Besiegten. Ein Bild schrecklicher als das andere, und jedes eingerahmt von dem Jammer des Chors: Kassandra in schauerlichem Wahnsinnstanze, die edle Andromache mit ihrem letzten Trost, dem kleinen Astyanax, das Wegreißen des Kindes aus den Armen der Mutter, seine gräßliche Ermordung, die Bestattung der Kindesleiche durch die Großmutter, der letzte Abschied von der

Digitized by Google

rauchenden Trümmerstätte, das Wegtreiben der Gefangenen zu den Schiffen. Unorganisch fügt der Dichter auch eine Helenaszene ein. Die Ursache und der Preis solchen Jammers, das Symbol der alles bezwingenden Schönheit ist auch zum Tode bestimmt, aber wir wissen, daß ihre Macht sich weiter erproben wird. Diese Szene ist für Goethe von Bedeutung geworden. — Ein Etwas von Einheit gibt der Tragödie Hekuba und ihre Betrachtungen über die einzelnen Schreckensszenen. Dumpfe, aber nicht stumpfe Resignation, die doch noch Worte findet für alles Schauerliche, das sich hier abspielt. Wer in das Antlitz der Hekuba von Cornelius geschaut hat, in diese Augen, diese Züge eines steingewordenen Schmerzes, der sieht die Heldin der Troerinnen. Den einzigen Trost gibt Euripides dem Leser, wenn er von vornherein zeigt, daß es dem Sieger nicht besser gehen wird, als diesen Opfern. Das Stück kam unmittelbar vor der sizilischen Expedition zur Aufführung. Der prophetische Dichter enthüllt seinem Volk die Zukunft, die der Frevelmut ihm heraufbeschwört, und weiter ausgreifend zieht der Erfahrene der Menschheit das trostlose Resultat ihres Daseins: dieses Schicksal, das Sieger und Besiegte trifft, das ganze Menschenleben ist fürchterlich, ein Weg durch schaurige Öde, die kein freundlicher Schimmer erhellt, eine schreckliche Anklage gegen die sogenannte waltende Gerechtigkeit der Götter. Kinder und Narren mögen an sie glauben, vor den Tatsachen des Lebens verfliegt solcher Wahn wie Spreu vor dem Wind.

Die Troerinnen schließen mit einer Perspektive von zwar pessimistischem, aber doch universalem Gehalt. Weit unerquicklicher wirkt die früher gedichtete „Andromache". Der Titel spannt uns auf die edelste aller Frauengestalten der Ilias, und wir er-

Digitized by Google

warten ein Seelengemälde von schmerzlich-süßer Tragik. Aber das Drama ist nur ein politisches Tendenzstück, aus wildem Haß gegen die Tücke und Grausamkeit Spartas geschrieben. Der Haß ist im Leben wohl berechtigt, aber wo er einem Künstler die Hand führt, vergiftet er die Seele des Kunstwerks und verzerrt die Züge seiner Gebilde. Das ist dieser Dichtung verhängnisvoll geworden. Auch ist sie nachlässig gearbeitet, sie fällt wie so oft in zwei ganz locker verknüpfte, ungleichartige Hälften auseinander. Die erste beherrscht die Titelheldin. Eine Beute des Achillessohnes Neoptolemos, Mutter eines Sohnes von ihm, sieht sie in Abwesenheit des Herrn ihr und ihres Sohnes Leben bedroht von der Tücke des Menelaos und seiner Tochter Hermione, Neoptolemos' offizieller Gemahlin. Nur des alten Peleus Schutz rettet sie vor dem Tode. Die zweite Hälfte: Hermione tut sich aus Furcht vor Strafe mit einem früheren Bewerber, Orest, zusammen, und dieses würdige Paar macht sich aus dem Staube. Dann kommt Neoptolemos' Leiche auf die Bühne; er ist der Tücke Orests durch die Bürger Delphis erlegen. Totenklage des Peleus, Erscheinen seiner göttlichen Gemahlin Thetis, die ihn zu einem Leben in Unsterblichkeit abruft. Wohl mag der Dichter mit der haßgetränkten Schilderung moderner Spartanertypen des Beifalls seiner Hörer sicher gewesen sein; aber wie sind die edlen Helden des Epos heruntergekommen!

Die Gestalt Orests führt auf die beiden, gleichfalls unerquicklich und peinlich wirkenden Dramen „Elektra" und „Orestes". Ersteres vergiftet wieder die Tendenz. In der Absicht, die Scheußlichkeit des Muttermords darzustellen und Äschylus' Choephoren wie Sophokles' Elektra nach ihrer ethischen Minderwertigkeit zu charakterisieren, zerstört er den Mythos

Digitized by Google

und zieht die Heroen ins Gewöhnliche, ja Gemeine herab. Elektra iſt mit einem Bauern in Scheinehe vermählt, ein niedrig geſinntes, heuchleriſches Geſchöpf. Sie ſchlachtet mit ihrem Bruder zuſammen die zwar ſündige, aber gutherzige, brave Mutter ab, ſo daß Apollos Gebot durch die ganze Scheußlichkeit ſeiner Folgen gebrandmarkt wird. An dem Dichter aber rächt ſich die Kunſt, die er zur Magd der Moral erniedrigt, durch die häßliche Wirkung, zu der er ſie zwingt. — Der Oreſtes dann feſſelt zwar in den Anfangsſzenen durch ein ergreifendes Bild zärtlicher Geſchwiſterliebe, entwickelt ſich dann aber zu einem wunderlichen Gemiſch willkürlich erſonnener Szenen, die lediglich auf den äußerlichen Zweck gearbeitet ſcheinen, den Hörer durch eine bizarre Kombination unerwarteter Änderungen der allbekannten Sage zu ſpannen und zu ergötzen. Das ſcheint ihm außerdem noch durch die Geſangpartien gelungen zu ſein. Aber die Perſonen ſind wieder des heroiſchen Charakters entkleidet, der Titelheld z. B. iſt völlig zu einem Banditen geworden.

Die übrigen erhaltenen Tragödien „Jon", die „Herakliden" und die „Schutzflehenden" laſſen ſich von einem gemeinſamen Geſichtspunkte aus betrachten: ſie dienen der Verherrlichung Athens. Jon, von Goethe bewundert, ſteht künſtleriſch am höchſten. Sein Zweck iſt, den Stammbaum des mythiſchen Königshauſes von Attika in ſeiner Reinheit zu erweiſen. Uns ergreift hier die Darſtellung der Mutterliebe in der Perſon Kreuſas, der Abwege, auf die ſie der Dichter führt, der drohenden Folgen, die auf ein Haar zur Ermordung des Sohnes durch die Mutter, der Mutter durch den Sohn führen, und eine Anagnoriſis, die in ihrer köſtlichen Wirkung nur Sophokles in ſeiner Elektra übertrifft. In der Anlage iſt es das Muſter

Digitized by Google

eines vielverschlungenen Intrigenstücks und hat durch A. W. Schlegels Nachdichtung auch eine gewisse literarische Nachwirkung hinterlassen. — Herakliden und Schutzflehende preisen Athen als Hort der Bedrängten: dort schirmen die Thesiden die Kinder des Herakles — allein von allen Hellenen! — vor der Wut des Eurystheus, hier erzwingt Theseus durch eine Schlacht die Herausgabe der sieben gefallenen Helden von Theben und übergibt sie den Müttern zur Beisetzung. Dies wird dem Dichter Anlaß, zugleich einen dramatischen Epitaphios darzustellen, auch sucht er als Patriot praktisch für einen dauernden Frieden in Hellas (421) zu wirken. In beiden Dramen erschüttert uns ein Beispiel weiblichen Heldentums: dort gibt sich Herakles' Tochter Makaria als Opfer für den Sieg über Eurystheus hin, hier springt Euadne in die Flammen des Scheiterhaufens, um sich ihrem Gatten Kapaneus im Tode zu vereinen.

Der „Kyklops" endlich, ein rasch hingeworfenes Satyrspiel, vermag von dieser dramatischen Spielart, deren Kenntnis im Unterschied von der Komödie so wichtig wäre, schwerlich die nötige Vorstellung zu geben: dazu fehlt dieser Dramatisierung der Odysseegeschichte das nötige Salz.

Digitized by Google

Die Komödie.

Die Qual des Daseins wäre unerträglich, wenn sich der Mensch nicht zeitweilig, sei es auch mit Gewalt, von ihr befreite, und der Meduse, die ihn anstarrt, lachend ein Schnippchen schlüge. Im seligen Vergessen alles Elends betrachtet er die Welt als ein großes Narrenhaus, das göttliche Lachen triumphiert für Stunden oder Tage über dem Bann, der auf uns lastet und das Gemüt gerade der tieferen Naturen verdüstert. Die Dichtung spiegelt nur das Leben wieder, und so entsteht neben der tragischen Muse die komische. Früher hatten wir gezeigt (S. 9), wie aus derselben Wurzel des Dionysoskults die beiden Reiser Tragödie und Komödie aufsprießen. Doch ist das Lustspiel als poetische Kunstform, noch ehe es sich auf attischem Boden selbständig entwickelt, in Sizilien geboren. Hier erkannte der sizilische Dorer Epicharmos — die Sizilier galten im Altertum, wie wir u. a. von Cicero wissen, als besonders witzige Köpfe — um die Zeit der Perserkriege den fruchtbaren Keim, der in den derben Fastnachtspäßen seiner Landsleute schlummerte und nur von dem poetischen Genius befruchtet zu werden brauchte. Außer trümmerhaften Resten ist die dorische Literatur, die sich auch nach der Richtung der niederen Posse hin reich entfaltete, für uns verloren. Ebenso

Digitized by Google

die Komödien aller attischen Dichter bis auf elf des Aristophanes. Er bleibt der einzige Repräsentant der Gattung. Der unersetzbare Verlust der sonstigen Lustspielliteratur wird in seiner Größe erst klar, wenn man bedenkt, daß Aristophanes ebenbürtige Vorgänger, Rivalen und Nachfolger hatte.

Nomenklatur und äußere Entwicklung sind für unsere Zwecke bald gegeben. Um das Jahr 465 erhalten die komischen Dichter ihren ersten Chor vom Staate; die Aufführungen fanden in den ersten Jahrzehnten nur an dem Feste der Lenäen statt, jeder Dichter trat nur mit einem Stück in die Schranken. Man unterscheidet drei Entwicklungsstufen: die ältere, mittlere und neuere Komödie. Die Klassiker der älteren sind Kratinos und die beiden Rivalen Eupolis — er fiel sehr jung in einem Gefechte — und Aristophanes (ca. 450—385). Ihre Blüte fällt mit dem peloponnesischen Kriege zusammen. Der Sturz Athens und seiner Demokratie entzog ihr die Bedingungen des Daseins, und an ihre Stelle trat die mittlere bis zur Zeit Alexanders des Großen. Von ihrem Charakter gibt der Plutos (Reichtum) des Aristophanes kaum einen Begriff. Weit bedeutsamer und für uns trotz des Verlustes sämtlicher Originale wesensklarer ist die neuere Komödie, deren Blüte in die Diadochenzeit fällt. Von ihren zahlreichen Vertretern hört man gewöhnlich nur die Namen Diphilos, Philemon und Menander (dieser 342—291): Menander überragt durch seine Bedeutung und Wirkung alle andern um Haupteslänge.

Wir suchen dem Leser von der Komödie in knappem Umriß ein Bild zu skizzieren, dem wir nur da einige Farbe geben können, wo sie die spätere Zeit dichterisch beeinflußt.

Digitized by Google

Auch die Komödie entsteht aus dem Chor dionysischer Schwärmer. Ihr Element ist ausgelassener Übermut und tolle Laune, ihr Symbol dem Wesen des Gottes entsprechend der Phallos, den sich Choreuten und Schauspieler oft in ungeheuerlichen Formen umbanden. (Frauen waren von der Festvorstellung ausgeschlossen.) Schon daraus sieht man, daß — sagen wir es nur gerade heraus — die Zote in der alten Komödie einen breiten Raum einnimmt. Sie verliert aber das Widerliche und Gefährliche durch naive Offenheit. Sie bleibt im Grunde harmlos, weil ihr Lüsternheit und das faunische Grinsen einer verdorbenen Phantasie fehlen. Das große Lied, das der Chor unter den ausgelassenen Sprüngen des Kordaxtanzes singt, in die phantastischsten und lächerlichsten Kostüme von Tier- oder Menschenkarikaturen gesteckt, bildet den Kern der Komödie. Es heißt Parabase, „Schwenkung", weil der Chor mitten im Stück, wenn die Bühne leer ist, nach den Zuschauern herumschwenkt und nun durch den Mund des Chorführers oder im Chorgesang die Gedanken und Wünsche des Dichters vorträgt, der ursprünglich zugleich auch Chorführer ist. Um diese Parabase herum gruppieren sich dann locker aneinander gefügte Szenen, die allmählich sich zu einer Handlung zusammenschließen. Immer aber bleibt zunächst der „Situationswitz" der einzelnen Szene die Hauptsache. Die Geschichte des Chors zeigt in der Komödie dasselbe Bild wie in der Tragödie. Die mittlere Komödie scheint ihn ganz fallen zu lassen. Die neuere hat jedenfalls den entscheidenden Schritt getan, dem Zuschauer nur eine fünfaktige Handlung vorzuführen. Aus einem losen Szenenbündel wird hier unter dem Einfluß der Sophokleischen und Euripideischen Tragödie eine festgefügte, oft überaus ver-

Digitized by Google

wickelte und kunstvoll verschlungene Handlung. Fast unmerklich hat sich auch der Charakter der ausgelassenen Posse gewandelt. Nicht lächerliche Wirkung um jeden Preis bezweckt jetzt der Dichter. Die Komödie, „Gesang eines schwärmenden Zuges", wird zum Lustspiel, das die Torheiten des ganzen Menschenlebens, die kleinen Leiden und Freuden der bürgerlichen Gesellschaft, die mehr oder weniger harmlosen Intrigen schildert, die das eigentliche Leben jener an großen Zielen arm gewordenen Menschen würzen. Der Dichter, dem Thalia die köstliche Gabe verliehen hat, die Schwächen bestimmter menschlicher Typen zu erfassen und mit der souveränen Überlegenheit des lächelnden Weisen darzustellen, gibt den Hörern ein Weltbild so gut wie die Tragödie, nur in einem heitern Spiegel geschaut. Dabei ist Ernst gar nicht ausgeschlossen, das Lustspiel kann sich in ein Charakterstück, Schauspiel, „Drama" verwandeln: wir sehen die Gattungen, die zwischen Tragödie und Komödie stehen, sich von selbst bilden. Damit haben die Griechen das Drama in seiner ganzen, weltumfassenden Bedeutung entwickelt. Auf diesem Boden der „neueren Komödie" sind die typischen Charaktere gewachsen, deren Spuren wir schon bei Epicharmos finden und die den Zuschauer seit zwei Jahrtausenden erheitern: der tapsige Bauer, der verschmitzte oder dumme Bediente, die schnippische Zofe, der militärische Bramarbas, der Parasit — jene Gallerie köstlicher Typen, die uns Stift und Feder noch heute in jedem Witzblatt vorführen.

Auch die Götter und Halbgötter zog die tolle Laune der Komödie in ihren Bannkreis und entwickelte die mythologische Travestie. Schon bei Epicharmos mußten sich die Musen gefallen lassen, als Fischweiber aufzutreten, Aristophanes' „Frösche" zeigen Dionysos in

Digitized by Google

lächerlichem Aufzuge, der „Amphitryon" Jupiter und Merkur in höchst delikaten Angelegenheiten auf der Erde, und besonders Herakles ist als Typus eines Fressers und Säufers eine beliebte Figur geworden.

Von dieser ganzen überreichen Literatur lesen wir im Original nur noch die Auswahl aus Aristophanes. Am treffendsten charakterisiert diesen Dichter immer noch das vielzitierte Wort vom ungezogenen Liebling der Grazien. Doch sagt es zu wenig. Der junge Dichter war im Grunde ein ernster Mann, der die furchtbare Waffe des Spottes und Witzes im Dienste des Vaterlands führte. Er stand in den Reihen der konservativen Partei und kämpfte während der Jahre des peloponnesischen Krieges gegen alle Erscheinungen, die als bedrohliche Symptome einer tiefdurchwühlten Zeit am Volkskörper hervortraten, er nahm die bekannten Männer aufs Korn, die nach seiner Überzeugung Staat und Volk schädigten, und machte den Anwalt oder Ankläger ausbrechender Volksstimmungen und Volksneigungen. So gibt er in den „Acharnern" der Friedenssehnsucht der Landleute Ausdruck, die vor allem unter den Verheerungen Attikas durch die Spartaner zu leiden hatten, im „Frieden" feierte er im voraus den Abschluß des Nikiasfriedens 421, in der „Lysistrata" vom Jahre 411, dem unflätigsten aller seiner Stücke, zeigt das tolle Thema, die Verweigerung der ehelichen Pflichten durch die Frauen so lange, bis die Männer definitiv den Frieden für ganz Griechenland schließen, dieselbe Tendenz. Als ein Mann, der die Macht der Poesie kannte wie wenige, sah er mit Bangen die Richtung, welche die neuere Tragödie nahm. Daher hat er niemand erbarmungsloser und häufiger verspottet, als ihren Hauptvertreter Euripides. Dessen Gegensatz zu den älteren Meistern hat er in einem viel-

Digitized by Google

gefeierten Stück, den „Fröschen" von 405, nach dem Tode des Sophokles und Euripides zum prägnantesten Ausdruck gebracht. Ein Wettkampf zwischen Euripides und Äschylus um den Dichterthron in der Unterwelt bildet hier das Hauptthema, und keinem Hörer bleibt es zweifelhaft, welcher Richtung der Tragödie der Komiker die Palme reicht. Galt ferner ihm wie dem konservativen Historiker Thukydides der Gerber Kleon als der eigentliche Typus des modernen Demagogentums, so ersah er sich in den „Wolken" Sokrates, um die neumodische Afterphilosophie der Sophistik zu geißeln: wir wissen alle, welch schweres Unrecht er dem edelsten Sohne Athens damit tat. Aber dieser originellste und tiefste Denker seiner Zeit mit dem Silenengesicht und dem schäbigen Mantel, die bekannteste Persönlichkeit der Stadt, forderte ja den Witz geradezu heraus. Ähnlich jener Kleon, den er in den „Rittern" trifft. Der Chor der Ritter repräsentiert den besten Teil der Bürgerschaft im Gegensatz zu den Demagogen, die augenblicklich das Heft in der Hand haben. Die Ritter sind eines der Stücke, die der alten Komödie mit Unrecht den Namen der „politischen" einbrachten. Mit Unrecht, denn sie ist ein Spiegel jenes ganzen, vielbewegten attischen Lebens. So schildern die „Wespen" die Prozeßwut der Athener, die kommunistischen Ideen der Zeit blicken durch die „Ekklesiazusen", die phantastische Welt der „Vögel" ist vielleicht aus den Gedanken über die Abenteuersucht des Volkes geboren: im Aufführungsjahr 414 lag der Kern des attischen Heeres vor Syrakus. Aber gerade diese Dichtung voll duftigsten Naturzaubers sollte davor warnen, überall nach politischer Tendenz zu suchen. Wer sich in die Aristophanische Welt vertieft, den wird vor allen Dingen die Macht eines Dichters von Gottes Gnaden in ihren

Digitized by Google

Bann ziehen. Sein Werkzeug, die Sprache, beherrscht er wie kaum ein andrer. Der leichte Fluß der Dialogverse mit ihren zahlreichen Auflösungen spiegelt die reinste Form der veredelten attischen Umgangssprache wider, die köstlichen Lieder und Chorgesänge sind auf jede Melodie eingestimmt, die geistreichsten, müheloſen Wortbildungen zeigen den schöpferischen Meister der Sprache. Eine lebendige Nachwirkung für unsere Zeit konnte aber diese Komödie nicht haben, denn die Bedingungen, unter denen sie erwuchs, haben sich nicht wiederholt.

Anders ist es mit der neueren Komödie und ihrem Hauptvertreter Menander, wie schon die Skizze der allgemeinen Entwicklung zu zeigen suchte. Leider wehrt uns ein neidisches Schicksal den Einblick in die Originale; die zahlreichen Fragmente, die sich in neuester Zeit noch stetig vermehrt haben, lassen nur den Stil Menanders erkennen. Aber wir können den Charakter der Gattung aus indirekter Quelle erkennen, aus dem Lustspiel der Römer. Wie noch das 16. und 17. Jahrhundert seine Kenntnis der griechischen Tragödie aus den Nachbildungen des Seneca schöpfte, so erschließen die Stücke des Plautus und Terenz uns die neuere Komödie. Doch getreue Nachbildung der Originale erstrebte nur Terenz, der Dichter des griechenbegeisterten Szipionenkreises; der ältere und rohere, wenn auch weit originellere Plautus leimte seine Stücke aus Teilen verschiedener Vorlagen zusammen, um mehr Handlung zu gewinnen, und stutzte sie für den derberen Geschmack seiner Hörer zu. Bei Terenz andrerseits fehlt wieder der Duft und Schmelz seiner Vorbilder, auch verwässerte er sie. Aber wir sehen doch den Charakter und die Anlage.

Menander war, wie seine Rivalen, an die Dar-

Digitized by Google

stellung des Lebens seiner Zeit gebunden, und sie zeigt ein dekadentes Bild. Athen war eine Provinzialstadt geworden, seine politische Selbständigkeit verloren, die Enkel eines stolzen Volkes ein kümmerliches Geschlecht ohne große, ideale Ziele, die Jugend in ein erschlaffendes Genußleben versunken, das Alter auf gemeinen materiellen Gewinn bedacht. Die Menschen, welche das Objekt des darstellenden Dichters bilden, gehören zu den Kreisen der besseren bürgerlichen Gesellschaft. Da sehen wir den polternden oder nachsichtigen Vater, der wesentlich dazu da ist, die Schulden des Sohnes zu bezahlen, eine zänkische oder duldende Frau, lockere Söhne, geistreiche Hetären, welche die Jugend in ihre Netze locken, nichtsnutzige Sklaven — oft die Seele eines Stücks —, welche im Bunde mit den Söhnen die Alten betrügen, schlemmen wo sie können, und reichlich Prügel kriegen, den Parasiten, den Bordellwirt, Kupplergesindel, abenteuernde Landsknechte und andere fragwürdige Existenzen. Das Motiv der Handlung ist meist die Liebe. Aber ein gesundes Familienleben in unserem Sinne gibt es kaum. Die Töchter des Hauses dürfen aus der Enge ihres Gemachs nicht heraustreten, also kommen als handelnde Personen nur die Emanzipierten in Frage, oder Mädchen, die von Seelenverkäufern ins Garn gelockt sind, im Begriff stehen, ihre Ehre zu verlieren, und um die sich nun ein Kampf abspinnt, der mit ihrer Auslösung oder gewaltsamen Befreiung zu enden pflegt. Solche und ähnliche Motive, wie Entführungen, Unterschiebungen, Verwechslungen durch frappante Ähnlichkeit zweier Personen kehren in unerschöpften Variationen wieder. Ein Beispiel mag für alle genügen, die „Brüder" (Adelphen) des Terenz-Menander. Zwei kontrastierende Brüderpaare. Von den beiden Alten ist der eine Stadt-

Digitized by Google

mensch und behaglicher Junggeselle voll Bonhomie und Nachsicht, der andere ein Landmann, der sich selbst plackt und schindet und sein Haus in harter Zucht hält. Er hat zwei Söhne. Den einen hat jener adoptiert, und er lebt als lockerer Zeisig unter dem nachsichtigen Zepter des Adoptivvaters, der andere seufzt unter dem Joch des Landmanns. Dieser hält ihn für ein Idealprodukt seiner harten Erziehung. Doch er soll sein blaues Wunder erleben. Der Musterknabe hat sich bei seinen verstohlenen Stadtgängen in eine Zitherspielerin verliebt, die ein Kuppler in Gewahrsam hält. Mit Hilfe des energischen und erfahrenen Bruders wird sie aus den Klauen des Kupplers befreit, und der Verliebte genießt die Wonnen weiblicher Reize in vollen Zügen. Er wird aber die Schöne auch heiraten. Daneben läuft ein anderer Liebeshandel. Der adoptierte Bruder hat ein armes Mädchen aus guter Familie verführt und scheinbar verlassen. Er liebt sie aber, und die Geburt eines Sohnes führt ihn mit vollen Segeln in den Hafen einer soliden Ehe. Wenn nun auch diese Liebesgeschichten die Haupthandlung ausmachen, so liegt doch der Schwerpunkt des Stückes in der pädagogischen Moral und in der Umwandlung des alten Bauern. Dieser erkennt, daß er mit seinen Erziehungsgrundsätzen auf dem Holzwege fährt und für seine Mühe und Arbeit überall nur Undank und Abneigung erntet. Daher schlägt er plötzlich um und streut mit vollen Händen Gaben der Liebe aus, deren Kosten er freilich boshafterweise dem seufzenden Bruder aufbürdet; dieser muß sich sogar zur Vermählung mit der Mutter der Verführten, einer zwar höchst ehrenwerten, aber doch schon recht angesäuerten Witwe verstehen. Das Stück würde in der Form, wie es Terenz gestaltet hat, auf einer modernen Lustspielbühne kaum

Digitized by Google

einen Achtungserfolg haben. Den Zauber der Diktion Menanders verspüren wir nicht, und gerade sie bildet einen wesentlichen Vorzug des Dichters. Er besaß die Gabe, eine allgemeine Wahrheit in klassische Form zu prägen. Solche Gnomen zog man früh aus seinen Werken und vereinigte sie zu Sammlungen. Aus ihnen stammen Sprüche, die auch heute noch kursieren. Der bekannteste ist wohl das Motto vor dem ersten Teil von Goethes Dichtung und Wahrheit.

Wie fruchtbar aber jene Stoffe der neueren Komödie auch für moderne Bearbeiter werden können, falls diese nur kongeniale Naturen sind, das zeigt u. a. die Geschichte des Plautinischen Amphitryon. Wir werden ihn später noch genauer kennen lernen. Er ist das einzige erhaltene Beispiel des mythologischen Lustspiels — Parodie oder Travestie darf man den Amphitryon wenigstens nicht nennen; am richtigsten ist die Bezeichnung, die der Prolog selbst ihm gibt: Tragikomödie.

Damit ist unsere Wanderung durch das Gebiet des antiken Dramas beendet. Im folgenden Kapitel soll uns seine Wirkung bis auf die Gegenwart beschäftigen, soweit sie nicht schon hier und da gestreift ist.

Digitized by Google

Die Wirkungen des griechischen Dramas bis auf die Gegenwart.

Die Wirkungen des griechischen Dramas auf die neuere Zeit bis in die jüngste Gegenwart in ihrem ganzen Umfang und in allen Verzweigungen aufzudecken und darzustellen ist eine Aufgabe, die sich erschöpfend nur durch eine ausgedehnte Untersuchung und in einem mehrbändigen Werke lösen ließe. Für unsere Zwecke müssen wir uns darauf beschränken, die Grundlinien zu zeichnen, dem Geiste des Altertums in Deutschland seit Lessing nachzugehen, die hervorragendsten Erscheinungen des dramatischen Klassizismus zu verfolgen und an einzelnen Beispielen die Art der Umformung oder Neubildung klassischer Dramen aufzuzeigen. Dabei ergibt sich von selbst, daß für das Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts das klassizistische Drama Frankreichs zu berücksichtigen ist. Aus historischen und praktischen Gründen behandeln wir zuerst die Komödie, dann die Tragödie.

* * *

Die Römer sind als Schüler und Nachbildner griechischer Poesie die Vermittler des griechischen Geistes für die neuere Zeit geworden. In welchem Umfange sie für die Komödie sogar Quelle sind, hat sich schon

Digitized by Google

früher gezeigt. Was für das Lustspiel Plautus und Terenz, ist für die Tragödie der Philosoph und Dichter Seneca. Er arbeitete nach Euripides und Sophokles, suchte aber die grausigsten Stoffe aus und richtete sie für den Geschmack einer zugleich übersättigten und überfeinerten Zeit her. Alles ist auf rhetorischen Effekt und grobsinnliche Wirkungen berechnet, aber nicht für die Bühne, sondern nach der Sitte der Kaiserzeit für ein Auditorium vornehmer Hörer zur Rezitation oder für ein Lesepublikum. Der rhetorische Putz, die scharfpointierten Antithesen, das Sententiöse in diesen Lesedramen hat immer besonders den Franzosen imponiert. So ist er das Vorbild für das französische Drama geworden, obgleich Racine z. B. auch in den griechischen Originalen wohl bewandert war. Daß Rom für die Renaissance und die Folgezeit zunächst die Hauptquelle blieb, erklärt sich ja auch aus dem ununterbrochenen Fortleben des Latein. Und in Italien sind für das Lustspiel sicher auch die Hauptmasken durch die Volksspiele aus dem Altertum in direkter, lebendiger Folge überliefert. Die Harlekins, Pantalons usw. der italienischen Posse sind die leiblichen Nachkommen der oskisch-römischen Atellanenfiguren, des Sannio, Bucco, Pappus und wie sie sonst heißen. — Unmittelbar aus griechischen Quellen zu schöpfen hat man in Deutschland, von wenigen glänzenden Ausnahmen wie Lessing abgesehen, erst spät gelernt. Welche Schwierigkeiten das Verständnis der Tragiker bot, zeigt noch W. von Humboldts Übersetzung des Agamemnon. Wie Shakespeare wenig Latein und kein Griechisch verstand, so erging es im wesentlichen auch Schiller; seine gelehrten Anmerkungen zu der Übersetzung der Phönissen dürfen darüber nicht täuschen.

Digitized by Google

Wie die Renaissance das gesamte geistige Leben und die Kunst der abendländischen Völker durchdrang, befruchtete und bereicherte, das bildet ein Kapitel für sich. Am stärksten wirkte sie in Italien und Frankreich. Hier in Frankreich zentralisierte Richelieus Politik auch auf geistigem Gebiete; die vom klassischen Geist beseelte Akademie diktierte dem Geschmack ihre Gesetze. Das schon 1548 erfolgte Verbot der mittelalterlichen geistlichen Mysterien, deren komische Zwischenspiele auch dem Volkswitz sein Recht ließen, durchschnitt den Faden der volkstümlichen dramatischen Tradition und verwies das Schauspiel auf neue Stoffquellen. Es fand sie nicht nur in der spanischen und italienischen Literatur, sondern vor allem in der antiken. Die gelehrten Schulen und Institute setzten wie in Deutschland ihren Stolz in Aufführungen klassischer Originale, die Tragödie wurde völlig klassizistisch, die Komödie konnte mit Glück an Plautus und Terenz die alten, unverwüstlichen Typen menschlicher Narrheit und Schwächen studieren und sie für die Bedürfnisse ihrer Zeit ummodeln. Und auch hier bestätigt sich die Binsenwahrheit, daß nur der geniale Dichter einen Stoff, mag er neu oder alt sein, mit dem göttlichen Funken des Lebens zu beseelen vermag. Nur solche Neudichtungen verdienen eingehendere Betrachtung.

So hatte in England schon der jugendliche Shakespeare die Menächmen (Zwillinge) des Plautus zu seiner Komödie der Irrungen veredelt. Die Verwechslungsmotive gehören ja fast zum täglichen Brot des leichten Lustspiels. — Eines der ältesten Muster dieser Art, vielleicht das älteste erhaltene, liegt in jener Bearbeitung des Plautus vor. Zwillingsbrüder mit demselben Namen, die sich gleichen wie ein Ei dem

Digitized by Google

andern und einander nicht kennen, sonstige neckische und in ihrer Häufung unwahrscheinliche Spiele des Zufalls führen die komischsten Mißverständnisse und Situationen herbei, bis das dann endlich unmöglich weiter hinauszuschiebende Zusammentreffen der halb verrückt gewordenen Brüder auf der Bühne die heillose Verwirrung löst. Die Szene ist wie immer auf der Straße; hier liegt auf der einen Seite die Wohnung des verheirateten Menächmus, auf der andern die einer Hetäre. Die Fabel des Stücks ist ziemlich dürftig, das Spiel der Verwicklungen geschickt angelegt und mit kunstvoller Steigerung durchgeführt. Aber die Plautinische Posse verhält sich doch zu Shakespeares Komödie der Irrungen wie ein Rohbau zu dem in künstlerischer Vollendung ausgeführten Hause. Diese ist vielleicht das Muster ihrer Gattung, denn es dürfte schwierig sein, die Irrungen noch weiter und geistreicher zu komplizieren. Shakespeare gibt den Zwillingsbrüdern ein entsprechendes Dienerzwillingspaar, ebenfalls mit gleichem Namen, er bereichert und rundet die Fabel: zu den Brüdern treten, alle einander unbekannt, noch Vater und Mutter; die drohende Hinrichtung des Vaters gibt dem komischen Gewebe einen tragischen Einschlag und die schließliche Lösung unter dem Vorsitz des Herzogs ein ebenso rührendes wie lustiges Bild. Nachweislich hat Shakespeare antike Vorbilder nicht weiter benutzt, doch sein tragischer Stil zeugt von dem Studium Senecas.

Dem größten englischen Dichter ist der größte französische, Molière, in der Verwertung der neueren griechischen Komödie gefolgt. Ihn, der als Schauspieler und Leiter einer vielbegehrten Truppe immer auf der Suche nach neuen Stoffen und auch ein Kenner des römischen Lustspiels war, zog unter anderem die

Digitized by Google

klassische Charakterfigur des Geizhalses an. Schon die alte Komödie hatte ihn mit seinen widerwärtigen und lächerlichen Zügen an den Pranger gestellt, noch häufiger die mittlere, und Plautus hat in seiner „Topfkomödie" diesen Menschentypus gewiß nach einem Stück Menanders gezeichnet. Der alte Raffer Euklio beherrscht die ganze Handlung. Sein Leben, seine Seligkeit hängt an dem Schatz, der in einem Topfe liegt. Kein Versteck ist ihm sicher genug, und darum gerade wird er ihm gestohlen. Leider fehlen die Schlußszenen, wir erkennen aber, daß er ihn wiederbekommt und in Zukunft ruhig schlafen kann. Den Kern der Darstellung bilden nun die Szenen des ruhelosen, vergiftenden Mißtrauens gegen alle Welt, der Verzweiflung über den Verlust, und komische Mißverständnisse als Folge. Daneben spielen ein Heirats- und ein Liebeshandel. Euklio hat eine Tochter. Diese beabsichtigt ein reicher, älterer Nachbar des Geizhalses, ein braver, selbstloser Mann von verständigen sozialen Anschauungen, zu heiraten, stellt einen Antrag und erhält das Jawort. Die Hochzeit soll sofort erfolgen. Nun aber liebt der Neffe des Brautwerbers das Mädchen, ja die Folgen der Liebe zeigen sich in Gestalt eines Knaben, der am Tage der projektierten Hochzeit geboren wird. Der Neffe entdeckt sich dem Oheim, und dieser tritt zurück. Jener kommt nun als reuiger Sünder zum Geizhals, der gerade im Paroxysmus über seinen Verlust rast. Glanzszene. Euklio meint, Likonides, der Neffe, bekenne sich zu dem Diebstahl, während das Objekt, um das es sich für den Jüngling handelt, ja die Tochter ist. Die Lösung erfolgt dadurch, daß der Sklave des Likonides der Spitzbube ist und seinem Herrn den Topf aushändigt. — Von den Bearbeitungen, die der dankbare Stoff gefunden hat,

Digitized by Google

behauptet die Molièresche ihre Zugkraft für das Theater bis auf den heutigen Tag. A. W. Schlegel, bewußt eingenommen gegen den ganzen Dichter, versagt Molières Änderungen seinen Beifall. Wir können ihm nicht zustimmen, wenn wir das Ganze des Baus betrachten. Was er von den drastischen Sklavenszenen nicht benutzt, war unbrauchbar für die Verhältnisse der modernen Zeit. Das tadelt freilich auch Schlegel nicht. Aber er wirft ihm vor, daß er gleichsam alle Arten des Geizes und der Habsucht auf eine Person häuft. Nun, es mag unlogisch sein, daß er den Helden, der einen Teil seines Kapitals als toten Besitz im Garten vergraben hält, auch noch zum Wucherer macht. Aber welche Logik hat der Geiz überhaupt? Und der Dichter bereichert dadurch sein Stück um eine kostbare Szene: der Vater von dem Sohn als nichtswürdiger Blutsauger, der Sohn vom Vater als leichtsinniger Schuldenmacher erkannt, beide sich gegenseitig mit Komplimenten bedeckend, der würdige Vermittler sich aus dem Staube machend. Den Liebeshandel des griechischen Originals kompliziert Molière. Bei Plautus tritt nur Onkel und Neffe in Konkurrenz um die Tochter des Geizhalses, hier auch der verliebte Geizhals mit seinem Sohne um ein armes, aber liebreizendes Mädchen. Gewiß drängt das verwickelte Intrigenspiel, das sich entspinnen muß, die Hauptperson zeitweilig mehr zurück, dennoch bleibt diese der Mittelpunkt. Die wirkungsvollen Szenen bei Plautus erscheinen auch hier wieder: die Durchsuchung eines Dieners, der geradezu tragische Verzweiflungsauftritt nach der Entdeckung des Diebstahls — bei Molière noch ergreifender —, wo der Bestohlene, es durchläuft uns kalt, in das Parterre hinausschreit, wo er die ganze Welt hängen lassen will und sich dazu, wenn er sein Geld nicht wieder-

Digitized by Google

bekommt; schließlich die Szene zwischen dem Geizigen und seinem zukünftigen Schwiegersohn. Der Name des Helden ist ja sprichwörtlich geworden: Harpagon, „Raffer", nannte Molière ihn mit glücklicher Eingebung nach dem Verbum harpagare, das er bei Plautus II 2, 24 fand.

Die Anziehungskraft antiker Stoffe nicht bloß auf Molière allein beweist ferner der früher erwähnte „Amphitryon". Das Original stammt aus Menanders Zeit. Die Bearbeitung durch Plautus, welche uns allein aus dem Altertum vorliegt, läßt auf den Wert des griechischen Stückes schließen, denn verbessert hat es der Römer sicher nicht, und doch ist die Lektüre seines Werks noch heute ein Genuß. Dies die Fabel. Während Amphitryon, der Feldherr Thebens, auf der Heimkehr von einem siegreichen Zuge ist, und im Hafen angekommen (für eine Binnenstadt allerdings sehr deplaziert), seinen Sklaven Sosias in der Nacht vorausschickt, seine Ankunft zu melden, pflegt Jupiter in der Gestalt Amphitryons der Liebe mit dessen Gemahlin Alkmene. Merkur in Sosias' Gestalt hält im Hause jede Störung von den Wonnen des Göttervaters fern. Sosias trifft vor dem Palast mit Sosias-Merkur zusammen und wird mit Prügeln weggejagt. Jupiter verabschiedet sich von Alkmene. Der wahre Amphitryon kommt am Morgen mit Sosias, der sein Abenteuer dem natürlich ungläubigen und unwirschen Herrn erzählt, und trifft dann mit seiner verwunderten Gemahlin zusammen. Bei der seltsamen Begrüßung gibt es einen schlimmen Auftritt, der die beleidigte Frau zu dem Entschluß der Trennung führt. Während Amphitryon fort ist, um einen Zeugen für die Glaubwürdigkeit seiner Aussagen zu holen, erscheint Jupiter-Amphitryon abermals und begütigt die Zürnende. Rückkehr

Digitized by Google

Amphitryons und höhnischer Empfang durch Merkur-Sosias. Jupiter im Haus, der rasende Amphitryon ausgesperrt davor. Leider hat das Plautinische Stück gerade an der spannendsten Stelle eine große Lücke: wir erfahren nichts von dem Zusammentreffen Amphitryons mit seinem Doppelgänger, außer zuletzt. Alkmene ist von Amphitryon wie von Jupiter guter Hoffnung, ihre Stunde gekommen. Unter Blitz und Donner und des Gottes Beistand gebiert sie schmerzlos ein Knabenzwillingspaar; der stärkste der Knaben ist Herakles, Jupiters Sohn. Sogleich legt der Neugeborene die Probe seiner göttlichen Herkunft ab: er erwürgt zwei schreckliche Schlangen, die in das Gemach gedrungen sind. Dies erzählt eine Sklavin dem Amphitryon, der, von dem Donnerschlag betäubt, vor dem Hause niedergesunken ist. Dann Aufklärung durch Jupiters Erscheinen. Amphitryon ist zufrieden. — Der moderne, sittlich denkende Leser wird dies weniger sein, denn in unserm Herzen bleibt ein Stachel zurück über das frivole Spiel, das hier von dem obersten der Götter mit der Ehe und mit einer edlen Frau getrieben wird.

Der Römer hat offenbar die Dienerszenen behaglich ausgedehnt und mit dem feigen, weinseligen und doch wieder mitleidswürdigen Prügeljungen Sosias eine köstliche Figur hingestellt; Alkmene ist eine ehrbare, entschlossene, gutherzige Frau, aber — wir nehmen es an — gegen das Original verflacht, die allerdings sehr schwierige Auflösung äußerlich. Molières Bearbeitung zeigt glänzend den Menschenkenner, den großen Dichter, den Meister der Bühnentechnik in der Zeit seiner Reife. Mit vollem Recht zählt Frankreich seinen Amphitryon nach Form und Inhalt zu den Perlen der nationalen Literatur. Molière folgt zwar im ganzen seiner Vorlage, aber immer als selbständiger Dichter,

Digitized by Google

und alle Veränderungen gehen aus dem Bedürfnis dramatischer Steigerung und Vertiefung hervor. Er weiß, daß Drama Handlung bedeutet. Darum verwandelt er den einförmigen Prolog, den Merkur bei Plautus spricht, in einen Dialog zwischen diesem und der Göttin der Nacht. Ebenso weiß er in der ersten Szene den langen Monolog des Sosias ergötzlich in Handlung zu verwandeln. Sosias soll der Herrin berichten. Er setzt seine Laterne hin; sie stellt Alkmene vor, und nun beginnt ein prachtvolles Zwiegespräch, noch gewürzt durch eine parenthetische, äußerst anerkennende Selbstkritik des Schelms. Eine geniale Bereicherung schöpft der Dichter ferner aus V. 659 seiner Vorlage, wonach den Sosias auch etwas Liebes erwartet — der Geschmack dieser „Freundin" ist allerdings erstaunlich. Molière macht sie zur Frau des Sklaven und gewinnt einige völlig organisch eingefügte Szenen, die man lesen muß, um ihre Komik und Naturwahrheit zu würdigen. Alkmene dann verfeinert, Jupiter-Amphitryon vertieft er: dieser unterscheidet immer wieder zwischen dem Gatten und dem Geliebten. Seine Schlußworte im letzten Liebesgespräch sind für den orientierten Zuschauer so beängstigend deutlich, daß man meint, Alkmene müßte es wie Schuppen von den Augen fallen. Die Lücke der Vorlage ist im Geist der Dichtung ausgefüllt. Die Überlegenheit des Gottes über den betrogenen Gatten zeigt seine majestätische Ruhe, wogegen wir allerdings bei einem tapferen Feldherrn, der in seiner Ehre tödlich gekränkt ist, mehr Mut erwarteten, denn er weiß vorläufig nicht, daß der Doppelgänger ein Gott ist. Daß ferner für den Sterblichen ein verzweifelt schwacher Trost darin liegt, wenn der oberste der Götter sein Weib sinnlicher Liebe würdigt, fühlt der Dichter in

Digitized by Google

der Schlußszene sehr genau. Er legt deshalb dem vielgeplagten, klugen Sosias sein Urteil in den Mund, und wenn dieser sagt, daß Jupiter seine Pillen vergoldet und der Rest hier nur Schweigen ist, so werden wir ihm von Herzen zustimmen. Takt und Geschmack schließlich beweist die Änderung, daß die Zeit der Handlung in den Honigmond Alkmenes verlegt wird. Der Dichter erspart uns dadurch alles Peinliche, was mit der schweren Stunde eines Weibes zusammenhängt.

Auch der Portugiese Camoens hatte den Amphitryon einer Nachdichtung wert befunden, und Dryden, der Dichter des englischen Klassizismus und der Restauration unter der grauenhaften Gesellschaft Karls II., hat ihn nach Molière bearbeitet. Ist die Ansicht begründet, daß der französische Dichter in Jupiter und Alkmene Ludwig XIV. und Frau von Montespan verherrlicht hat, so mag Taines Vergleich zutreffen: so tief unter diesem Paar Karl II. und die Castlemaine stehn, in demselben Grade hat der Engländer die französische Eleganz und Feinheit in die Plumpheit und Roheit seiner Gesellschaft verwandelt, und ihre zynische Schamlosigkeit spiegelt das englische Stück getreu wieder. Mit Stolz können wir Deutsche auf den Amphitryon von H. v. Kleist blicken (die Bearbeitung des Satirikers J. Falk 1803 verdient nur nebenbei erwähnt zu werden). Allerdings nennt Kleist sein Stück nur eine Arbeit „nach Molière" und schließt sich im Gesamtbau und der Szenenfolge eng an sein Muster, dennoch steht er hoch über ihm, und es ist eine Sünde, wenn z. B. Kurz in seine Bibliothek der deutschen Nationalliteratur die Dichtung nicht aufgenommen hat. Kleist erst hat empfunden, welche Schmach man einer edlen Frau hier antut, und er zeigt, in welche Tiefen psychologischer Geheimnisse ein wahrer Dichter ein-

Digitized by Google

bringen kann, der die Situation Jupiter und Alkmene erfaßt hat und sie in einer für beide Teile ehrenvollen und befriedigenden Weise lösen will. In der Tat, „die Tragik eines liebenden Gottes und die Herzensverwirrung einer edlen Frau“ wird vor allem in der fünften Szene des 2. Akts „mit beispielloser Kühnheit und Feinheit geschildert“. In der entsprechenden Szene des Plautus und Molière konnte es sich nur darum handeln, ein beschimpftes Weib wieder zu versöhnen. Kleist aber setzt es vorher in Angst und Zweifel. Der sicherste Beweis ihres Beisammenseins mit dem Gatten war im Original eine goldene Schale, bei Molière ein Diamantschmuck, ihr in der verhängnisvollen Nacht als Angebinde überreicht. Bei Kleist aber trägt das Diadem anfangs den Namenszug A, und dieser hat sich plötzlich in ein J verwandelt. So ist sie es, die sich im Anfang jener Szene verzweifelt Amphitryon-Jupiter zu Füßen wirft und jetzt selbst glaubt, daß ihr „ein anderer erschienen“ ist. Und nun welche unbegreifliche Kunst des Dichters: dieser tröstende Gott, der Schritt für Schritt sich ärmer werden sieht, dessen Elend auf seiner weltentrückten Höhe wir erschüttert fühlen, diese Herzenseinfalt, diese reine Liebe eines Wesens, dessen Sünde darin besteht, daß sie in ihren Gebeten Jupiter nur in Amphitryons Zügen gesehen hat! Wie tief sinkt der Gott, wie hoch erhebt sich das Geschöpf über den Schöpfer! Welche Beschämung auf eine selige Phantasie, die er ihr vormalt, das Geständnis, sie würde vor allen Göttern und Heroen ihre Kammer riegelfest verschließen! Und das Ach! Alkmenes, mit dem das Stück beim Aufschweben Jupiters schließt! Es begreift eine Welt von Gefühlen, nur nicht des Triumphes darüber, in den Armen des höchsten Gottes geruht zu haben, auch jetzt nicht, wo ihr der ganze

Digitized by Google

Sinn jenes rätselhaften Gesprächs aufgegangen ist. In dem Sieg, den die Reinheit eines Weibes über den Gott errungen hat, und in unsrer Gewißheit, daß Jupiter mit gedemütigtem Herzen auf den Olymp zurückkehrt, liegt die versöhnende Gerechtigkeit, die wir im Original und bei Molière vermissen. So ist uns denn Koberstеins absprechendes Urteil über das Stück des deutschen Dichters vollkommen unbegreiflich.

Dieses Beispiel des Amphitryon wird genügen, um dem Leser einen Begriff von der Entwicklungsfähigkeit eines dankbaren antiken Lustspielstoffes zu geben. Von französischen Dichtern hat Molière selbst noch den Phormio des Terenz für eine schwächere Komödie „Scapins Schelmenstreiche" ausgebeutet. Auch den jungen Racine veranlaßten schlimme Prozeßerfahrungen zu einem Lustspielversuch. Er arbeitete nach den Wespen des Aristophanes seine „Plaideurs" aus und geißelte darin Prozeßsucht und Advokaten, die nächst den Ärzten eine besondere Zielscheibe des Spotts in jener Zeit waren. Von andern Franzosen, deren Einfluß auf Deutschland nachweislich ist, dichtete der begabte Nachfolger Molières, Regnard (1656—1710), nach dem Vorbild der schon früher behandelten Menächmen des Plautus „les Ménèchmes" und der gleichfalls talentvolle Destouches (1680—1754) nach dem Trinummus desselben Dichters, dem wieder Philemons „Schatz" als Original zugrunde liegt, „le trésor caché".

Der beherrschende Geist Frankreichs beeinflußte auch den gleichzeitig lebenden Holberg (1684 bis 1754), den „dänischen Plautus". Dieser originellste Dichter Dänemarks ist für seine Heimat der Schöpfer eines neuen Theaters geworden und hat auch auf Deutschland eine starke Wirkung geübt. Fehlt ihm auch französische Eleganz und Feinheit der Diktion und

Digitized by Google

Darstellung, so hat er doch den Plautinischen und französischen Charaktertypen ein nationales Gepräge gegeben. Gesund und derbgermanisch, leben seine Gestalten noch heute.

In Deutschland hatte ja das grauenhafte politisch-soziale Elend seit dem Dreißigjährigen Kriege alles nationale Leben erstickt. Unser Volk ging bei dem französischen Räuber betteln und trat auch in die große literarische Bewegung auf französischen Krücken ein. Selbst sein geistiger Befreier Lessing steht in seiner Jugendzeit noch unter diesem überwältigenden Einflusse. Als er, noch nicht zwanzig Jahre alt, mit jugendlichem Feuer in Leipzig seine Schriftstellerlaufbahn beginnt, will er ein „deutscher Molière" werden. Aber sofort zeigt ein Teil seiner unreifen Bühnenstücke neben dem französischen Einfluß den antiken. Schon auf der altberühmten Fürstenschule in Meißen waren Plautus und Terenz, wie er selbst sagt, seine Welt, später hat er Plautus ein scharfsinniges philologisches Studium gewidmet und wollte ihn ganz übersetzen. Er hat jedoch bei der Überfülle andrer Pläne nur „Die Gefangenen" vollendet. Aber von seinen Jugendlustspielen geht die Idee des „Misogyn" auf den Weiberfeind Simylos bei Philemon zurück, und der „Schatz", den er wie Destouches nach dem griechischen Original benannte, ruht auf der Grundlage des Trinummus. Zwei andere Dichtungen nach dem Pseudolus und Stichus sind nur angefangen und Szenarium bezw. Bruchstück geblieben. — Die sonstigen Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts nach der neueren Komödie der Griechen sind für die Gegenwart so gut wie vergessen. Zum Beispiel hat die Bearbeitung von fünf Plautinischen Komödien für das deutsche Theater durch das Originalgenie Lenz vom Jahre

Digitized by Google

1775, selbst wenn Goethe sie seiner Durchsicht würdigte, nur literargeschichtliches Interesse. Das moderne Lustspiel hat sich auf eigene Füße gestellt, Lessings Minna von Barnhelm ist der Markstein einer neuen Epoche. Unser Volk scheint aber zu schwerblütig, als daß es aus seinen eigenen Kräften heraus und aus den Quellen seines Lebens ein klassisches deutsches Lustspiel schaffen könnte. Die französische Tragödie ist seit Lessing überwunden, aber bis auf den heutigen Tag zehren unsere Dichter und unsere Bühnen von dem Esprit wie von der Frivolität der Pariser Komödie.

Warum Aristophanes der neueren Zeit nicht fruchtbar werden konnte, ist früher gezeigt. Als Gegenbeweis wird niemand die Bearbeitung der Vögel durch Goethe aufstellen wollen. Einer äußerlichen Anregung entsprungen, gibt sie nur den ersten Akt und schließt mit einem einigermaßen kleinlauten Epilog. In den zwanziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts wollte Platen die altattische Komödie zu neuem Leben erwecken. Auch wenn ein Größerer gekommen wäre: für die Lösung dieser Aufgabe fehlten in keinem Jahrzehnt die Bedingungen gründlicher. Der dumpfe Druck des Metternichschen Regiments lastete auf einem bis aufs Weiße zur Ader gelassenen Volke, den einzigen Angriffspunkt bot das literarische Leben. Hier setzte Platen allerdings ein. Aber wie armselig waren die meisten Gegner, wie verkehrt, daß er Immermann verhöhnte, den einzigen Romantiker, von dem uns ein Gemälde kernigen Volkstums und zartester Poesie noch heute entzückt, den außerdem Platen eingestandenermaßen gar nicht kannte! Vor allem, diesem formenglatten Erneuerer klassischer Versmaße fehlte zu einem modernen Aristophanes nichts weniger als das beste: die komische Ader, der treffende Witz. Liest man die

Digitized by Google

schmutzige, aber vernichtende Abfertigung Heines in seinen Reisebildern, so muß man gestehen, eine Dosis dieses Witzes ohne sein Gift würde diese „Lustspiele" erst der komischen Muse wert machen. Wir wollen von der widerwärtigen Selbstbeweihräucherung absehen, auch anerkennen, daß „Die verhängnisvolle Gabel" (1826) und „Der romantische Ödipus" (1828) nach Sprache, Metrik und Bau untadelig sind. Aber eine Aristophanische Komödie wird selbst in der Übersetzung den Leser noch heute ergötzen, eine Platensche enttäuschen und langweilen. Platen bekämpft in seinen beiden Stücken die Dichterlinge der romantischen Schule, besonders die Schicksalstragöden, im romantischen Ödipus vor allem Immermann und sein allerdings albernes Trauerspiel Cardenio und Celinde. Tatsächlich enthält die verhängnisvolle Gabel ein witz- und geistloses Motiv, das die Schicksalstragödien jener Jahre, insbesondere die „Schuld" und die „Ahnfrau", verspotten will, der romantische Ödipus eine widerwärtige Travestie dieses erschütternden Stoffes. Diese Dichtungen sind dem heutigen Leser in ihren eigentlichen Absichten gar nicht mehr verständlich. Und was in aller Welt geht uns heute ein Müllner, Raupach, Houwald, Kind und Kindeskind an, wenn sie nicht der Genius eines echten Dichters unsterblich macht, wie z. B. den göttlichen Tartarin von Tarascon? Wenn K. Goedeke eine volle Schale Lobes über Platen ausgießt, so darf man nicht vergessen, daß er als sein Nachahmer unter dem Pseudonym Karl Stahl sich poetisch mit einer Komödie desselben Stils, König Kodrus, versucht hat. Der Zusatz „eine Mißgeburt der Zeit" dürfte als unfreiwillige Selbstkritik das komischste an dieser Dichtung sein. In denselben Spuren wandeln die letzten Ausläufer dieser modernen Aristophanischen

Digitized by Google

Komödie, wie R. Prutz mit seiner „politischen Wochenstube" (1843).

Dagegen hat sich ein Meisterwerk deutscher Übersetzungskunst, der Aristophanes von Droysen, sogleich bei seinem Erscheinen einen ehrenvollen Platz errungen und wird auch späteren Geschlechtern, denen das Original verschlossen ist, das Studium eines Auserwählten zur Freude machen.

Wenn auch bereits in Frankreich selbst die maßgebenden Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts gegen die klassizistische Tragödie ihres Vaterlandes Front machten, und in Deutschland Lessing ihre Herrschaft für immer brach, so ist doch ihre Bedeutung an sich und ihre Einwirkung auf die Nachbarländer zu groß, als daß sie hier übergangen werden könnte. Ihre Wurzeln liegen in der mächtigen Renaissancebewegung des sechzehnten Jahrhunderts, zu deren Führern sich Franz I. und seine Schwester Margarete von Valois machten, ihre Blüte entfaltet sich unter dem höfischen Schutz des Sonnenkönigs, ihr Wesen erklärt sich einmal aus der durch die Brille Senecas gesehenen, also verzerrten, und durch die unrichtige Auslegung der aristotelischen Kunstregeln noch verfälschten Auffassung der griechischen Tragödie, dann aus der Anpassung an den Geschmack eines autokratischen Hofes, dem honneur und amour, d. h. die „Stiefschwester" Galanterie den Inhalt des Daseins ausmachten.

Im sechzehnten Jahrhundert schrieb das Siebengestirn der „Plejade" — die Bezeichnung ist eine Nachahmung der alexandrinischen Dichterpleias — unter Führung des Dubellay das stolze Programm auf seine Fahne: Nacheiferung der antiken Muster auf allen

Digitized by Google

Gebieten, Sieg über sie durch eine klassische Wiedergeburt der französischen Literatur. Die Verwirklichung dieses Programms scheiterte an dem Unvermögen der prahlerischen Sieben wie der Zug jener Sieben gegen Theben. Aber das siebzehnte Jahrhundert sah auf dem Felde der Tragödie doch zwei Männer, die aus dem Geist des Altertums heraus, wie sie ihn begriffen, eine auf das französische Wesen jener Tage gegründete Gattung eigenartiger Dichtungen von bleibendem Werte schufen, Corneille und Racine. Neben diesen großen Lichtern strahlte mit schwächerem Glanze eine Zahl kleiner. Die Abweichungen von den griechischen Mustern, welche den besondern Charakter der französischen Tragödie bedingen und im wesentlichen auf den Schöpfer der Gattung, Corneille, zurückgehen, sind folgende: Mitleid und Furcht soll nach Aristoteles die Tragödie erregen; Corneille sagt: Mitleid oder Furcht. Dabei wird statt Furcht falsch terreur, „Schrecken", übersetzt und folglich das ästhetische Endziel willkürlich beschränkt und verfälscht. Der Chor fällt in der richtigen Erkenntnis, daß er für uns zwecklos und störend ist, weg, damit aber auch die Möglichkeit vertraulicher Aussprache der handelnden Personen, wenn sie allein sind. Dafür erhalten die Hauptcharaktere als dramatischen Notbehelf einen Confident, bezw. eine Confidente. Die antike Handlung ist dem französischen Geschmack zu mager und dürftig, deshalb dichtet man Liebesverhältnisse ein, welche die reine Wirkung stören oder auch ganz verderben. Von den bekannten drei Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit ist die erste selbstverständlich, die beiden andern werden sklavisch gedeutet und dadurch den Dichtern spanische Stiefel angelegt. So ergeben sich die gezwungensten Situationen und eine öde Regelrechtigkeit, welche die notwendige

Digitized by Google

Bewegungsfreiheit tötet, steife Unnatur und bleierne Langeweile. Der Römer Seneca schließlich mit seiner glänzenden Rhetorik war den Franzosen und Corneille im besondern kongenial, seine Sprache und sein Stil kam der Eigenart des französischen Verses entgegen mit seinen geschliffenen Sentenzen und zugespitzten Antithesen. Der männliche Geist des Corneille fühlte sich überhaupt den Römern verwandter als den Griechen. Darum suchte und fand er seine Stoffe viel mehr bei jenen als bei diesen. Von griechischen Tragödien bearbeitete er, immer Seneca als Muster vor Augen, im Anfang seiner Laufbahn die Medea (1635) und später auch den Ödipus (1659). Gleich hier fügen wir ein, daß die modernen Dichter immer wieder bestimmte Gestalten und Stoffe vornehmlich zur Nachahmung und Umbildung gereizt haben: Prometheus, die Atriden (Agamemnon, Orest, Iphigenie, Elektra), die Labdakiden (Ödipus, Eteokles und Polyneikes, Antigone), Medea, Phädra, Alkestis. Außer dem einen Ödipus des Sophokles stehen die Tragödien des Euripides als Vorbilder durchaus im Vordergrund. Corneilles Zeitgenosse Rotrou dichtete eine Antigone (1638), zu der er außer Sophokles' Antigone auch die Phoinissen des Euripides benutzte, und eine Iphigenie (1640).

Racine, der Vollender der regelrechten französischen Tragödie, tritt bei seiner weiblichen Natur in ausgesprochenen Gegensatz zu Corneille. Bevorzugt dieser heroische Charaktere, deren starres Pflichtbewußtsein alle andern Gefühle unterdrückt, so wählt jener Probleme, welche das Herz treffen und die menschlichen Leidenschaften aufwühlen. Darum liebt er die griechischen Menschen, besonders ihre Frauengestalten. Sein Jugendwerk „la Thébaïde" (1664) im Anschluß

Digitized by Google

an die Phoinissen stellt mit allerdings durchweg unglücklichen Abweichungen vom Original den Untergang des Labdakidenhauses dar, und wenn diesen nicht das Schicksal, sondern die Intrigen des Bösewichts Kreon herbeiführen, so wirkt er nicht tragisch, sondern nur peinlich. Künstlerisch weit höher steht seine Andromache (1667). Die Dichtung übertrifft ihre Euripideische Quelle vor allem durch die edle Zeichnung der weiblichen Hauptcharaktere Andromache und Hermione. Später zogen ihn die beiden Iphigenien an. Längere Zeit schwankte er zwischen einer „opfernden und einer geopferten Iphigenie". Er entwarf den Anfang einer Iphigenie auf Tauris; weil sie ihm aber keinen genügenden Stoff für einen fünften Akt bot, so blieb sie liegen und er dichtete dann seine berühmte Iphigenie in Aulis (1674), in der freilich der verliebte Achilles die Wirkung beeinträchtigt. Noch heute endlich darf als lebenskräftiges Meisterwerk seine Phädra (1677) gelten.

Wir wissen schon von früher, daß Racines Hauptquelle nicht der Hippolytos des Euripides, sondern die Phädra Senecas ist, der dem ersten Hippolytos des Griechen folgte. Hier tritt die Schamlosigkeit Phädras stark hervor, denn sie trägt sich selbst dem Geliebten an. Mit Recht hat Racine sein Stück nach ihr genannt, denn ihm kam es allein auf die Darstellung eines weiblichen Herzens an, das eine unbezwingliche Liebesleidenschaft in Verbrechen und Tod treibt. Von den Änderungen des Franzosen ist die einschneidendste und verkehrteste, daß er dem Hippolytos eine Geliebte gibt, Aricia, den letzten Sproß der Pallantiden, die einen Rechtstitel an den attischen Thron hat und deshalb von Theseus verworfen ist. Indem Racine den Jüngling lieben läßt, vernichtet er das Wesen des Hippolytos, wie jeder Leser erkennt, wenn er Euripides

Digitized by Google

zum Vergleich heranzieht. Die intellektuelle Urheberin der Verleumdung wird die Confidente Ouone, aber als Phädra die Reue packt, verschließt ihr die jäh hervorbrechende Eifersucht auf Aricia zum Unheil für sie selbst und den Geliebten den Mund. Das ist wohl ein dem antiken Dichter fremder Zug, aber er bereichert das Gemälde einer zwischen gut und böse schwankenden Seele. Kein Geringerer als Schiller hat in einer Pause der Erschöpfung diese Krone der französischen Tragödie für die Weimarer Bühne übersetzt. — Auch an eine Alkeste machte sich Racine, es ist aber bei dem Entwurf geblieben. Sein Schüler Lagrange-Chancel hat dann eine solche gedichtet. Wir werden diesem Stoff als Opernlibretto noch begegnen.

Das achtzehnte Jahrhundert wandte sich allmählich zwar dem neuen bürgerlichen Trauerspiel zu, aber das heroische wurde selbst noch von Voltaire gepflegt. Obgleich kein ursprünglicher Dichter, konnte er ohne dramatisches Schaffen und ohne Theater nicht leben. Er ist auch kein Kenner der Griechen. Aber er beginnt seine tragische Laufbahn mit einem Ödipus unter starker Benutzung Corneilles und kehrt später mit seinem Oreſt zu einem antiken Hauptstoff zurück. Nach einem Stück des Italieners Maffei, der das Argument des verlorenen Euripideischen Kresphontes benutzte, schrieb er sein bestes Werk, die Merope. Voltaire liebte es, in seine Dramen aufklärerische Reflexionen und Angriffe auf Staat und Kirche zu verflechten. Für uns Deutsche führen sie ein gewisses Leben nur noch als Objekte der vernichtenden Kritik Lessings. Der Zeitgenosse Voltaires, Crébillon der Ältere, griff zu den stärksten Mitteln, um durch fürchterliche Szenen des tragischen „Schreckens" die Nerven seiner Zuhörer zu zerreißen. Das zeigt sein Atreus und Thyestes,

Digitized by Google

sowie seine Elektra. Dem Deutschen wird das Urteil Goethes in der italienischen Reise genügen: „Gestern abend sah ich [in Venedig] Elektra von Crébillon. Was es mir abgeschmackt vorkam und wie es mir fürchterliche lange Weile machte, kann ich nicht sagen." Auch nur durch Lessings Kritik im Laokoon ist ein Philoktet von Chataubrun, dem Verbesserer eines Sophokles, bekannt geworden. Ähnlich verhunzte Poinsinet de Sivry den Ajas durch galante und romantische Heldenstücke und die Ideen der Aufklärung. Noch erblickte 1795 ein Agamemnon von Lemercier das Licht der Welt. Im neunzehnten Jahrhundert erlagen die Klassizisten den Romantikern. Aber bis auf den heutigen Tag ist die Liebe zur Antike in Frankreich nicht erloschen. Edgar Quinet dichtete 1838 einen Prometheus. Er verschmolz darin die Leiden des Helden mit der Passion Christi und suchte durch Hineinziehung der christlichen Weltanschauung die religiöse Idee des ganzen Prometheusmythos zu lösen. Gleichzeitig belebte die größte Tragödin Frankreichs, Elise Rachel, den Klassizismus durch stürmisch bejubelte Aufführungen Corneilles und Racines. Ponsard dichtete sogar einen Odysseus mit Chören (1852) und A. Dumas eine Orestie in drei Akten (1856). Noch in neuester Zeit sind die Erinyen von Lecomte de Lisle (nach dem Stoff der Orestie) und eine Medea zur Aufführung gelangt.

Wie das französische Drama die Roheit und Verwilderung des deutschen Bühnenwesens vernichtete, wie es unter Gottscheds Führung den deutschen Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts so lange beherrschte, bis Lessing seine Feder ansetzte, ist bekannt. Lessings eigene dramatische Produktion in den Jahren der Reife be-

Digitized by Google

dingten ja andere Faktoren als die griechischen Muster. Wohl hat er sich mit dem Plan eines rasenden Herakles getragen. Er sollte eine Modernisierung des Euripideischen werden, in der er jedes Eingreifen der Gottheit vermeiden und dafür den Wahnsinn rein psychologisch motivieren wollte. Das Projekt ist aber nicht zur Ausführung gekommen. Aber das erste Trauerspiel, mit dem eine neue dramatische Epoche in Deutschland beginnt, verdankt seine Entstehung einer tragischen Gestalt des Euripides, denn die Idee zu Miß Sara Sampson scheint aus dem Studium der Medeen des Seneca und Corneille entsprungen. Die Einkleidung freilich ist englisch, das Milieu nicht heroisch, sondern bürgerlich, aber Marwood, der führende Charakter, eine Medea, zwar nicht Gattin, aber eine verlassene Geliebte, die ihre Rechte wiedergewinnen oder sich rächen will wie die Kolcherin. „Sieh in mir eine neue Medea!" ruft sie Mellefont zu und droht mit der Hinmarterung ihres Kindes; „ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei." Und mit weiterem Ausblick erkennt man ja in dieser ersten großen Gestalt Lessings die Vorläuferin seiner Orsina und der Milford des jungen Schiller. Indessen bedeutet diese einzelne Erscheinung natürlich noch nicht das Aufleben des klassischen Geistes. Den finden und wollen auch die Stürmer und Dränger nicht, denn ihre bewußte Formlosigkeit mußte das hellenische Maß hassen. Dennoch begeisterte die dämonische Natur Medeas Klinger zu einer Nachschöpfung in seiner Manier, und man muß dieser Dichtung lassen, daß eben der Kern ihres Wesens getroffen und mit wilder Kraft lebensvoll dargestellt ist. Maler Müller schuf als „lyrisches Drama" eine Niobe, und die Stolberge trugen durch ihre Übersetzungen des Sophokles und

Digitized by Google

Äschylus (von letzterem Prometheus, Perser, Sieben gegen Theben, Eumeniden), auch durch eigene Dramen in klassischem Stil, wie den Theseus, die Kunde der edeln Muster in weitere Kreise.

Auch für Operntexte griff man zu den Alten. So meinte Wieland mit dem Text seines Singspiels Alkeste Euripides zu verbessern. Weit bekannter als dieses französierende, schwächliche Poem ist seine Verhöhnung durch den jungen Goethe in der kraftgenialischen, übermütigen Farce „Götter, Helden und Wieland" geworden, und weit höher steht Herders lyrisch-dramatische Dichtung „Admetus' Haus", die man eine freie Phantasie über Euripides' Alkestis nennen könnte. Der Stoff dieses Dramas war als Unterlage für dramatische Musik überhaupt beliebt. Schon Quinault hatte ihn als Libretto für die Zwecke der italienischen Oper in Paris bearbeitet. Und es ist kein geringer Triumph für die antike Tragödie, wenn der Überwinder der italienischen, der Schöpfer einer wahrhaft dramatischen Musik, unser Gluck, die rechten Texte für die Erhabenheit und Wucht seiner Gedanken erst dort fand. So entstanden seine Alkeste, Iphigenie in Aulis und Iphigenie auf Tauris, die dritte die vollendetste, um die Wende des Jahrhunderts ganz Weimar entzückend. Das Widerspiel zu diesem Ernst bilden Travestien griechischer Stoffe mit den leichtfertigen, aber prickelnden Weisen des französierten rheinischen Juden Offenbach.

Doch zurück zum Ernst der Tragödie. Es ist ein von manchem Literarhistoriker beklagter Wendepunkt in Goethes Leben gewesen, als ihn die Herrlichkeit der Antike ergriff. Aber niemand wird leugnen wollen, daß sie sein Wesen läuterte und seinem Genius die edelsten dramatischen Schöpfungen entlockte. Mit

Digitized by Google

Goethes Iphigenie auf Tauris hat die griechische Tragödie in Deutschland zwar sofort ihren höchsten Triumph gefeiert, aber auch die weitere dramatische Produktion mächtig beeinflußt.

Schon den Goethe des Sturms und Drangs zog unwiderstehlich der griechische Halbgott an, der, ein Symbol menschlichen Strebens und Trotzes, bereits von Äschylus verherrlicht war und große wie kleine Dichter vor und nach Goethe beschäftigt hat: der Titan Prometheus. Calderon dichtete die Statue des Prometheus, Milton gab im verlornen Paradies seinem gefallnen Erzengel Züge des Titanen, Byron modellierte nach ihm seinen Manfred und andre seiner Helden, Shelley dichtete einen vieraktigen Prometheus, andere Dichtungen desselben Stoffes sind bereits früher genannt. Goethe nun nahm in der Zeit, wo seine Seele titanische Gedanken bestürmten und bedrängten, wo ihn die Heroen der Menschheit wie Sokrates und Mahomet beschäftigten, einen „gefesselten Prometheus“ in Angriff, um sich innerlich zu befreien (1773). Das Drama ist unvollendet geblieben, da die verwandte Gestalt des Faust ihn stärker fesselte; nur die beiden ersten Akte wurden angelegt und 1775 die Idee in dem herrlichen Monolog zusammengefaßt, der in die Gedichte aufgenommen wurde. Sie ließ ihn aber doch nicht wieder los. 1795 begann er über einen „befreiten Prometheus“ zu sinnen. Auch er ist in den ersten Anfängen stecken geblieben. Wir besitzen davon noch ein kleines Fragment: einen Gesang der Parzen und Worte des angeschmiedeten Titanen, der ihn hört. Die Quelle für diese Verse von hoher Schönheit ist eine Stelle des Hyginus, auf der auch das berühmte Parzenlied der Iphigenie beruht. — Auch Goethes Führer und Freund Herder hat am Ende seines Lebens

Digitized by Google

der Prometheus des Äschylus zu einer Szenenreihe „der entfesselte Prometheus“ begeistert, in der er nach seinen eigenen Worten „die Fortbildung des Menschengeistes zu jeder Kultur, das Fortbestehen des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung all seiner Kräfte“ verherrlicht.

Zwölf Jahre nach jenen Versuchen schloß Goethe alles Prometheische, das ihn bewegt hatte, in einem auch Fragment gebliebenen dramatischen Festspiel „Pandora“ ab. Pandora, im ersten Prometheus eine Tochter des Titanen, hier eine Göttin, erscheint in dem ausgeführten ersten Akt noch nicht persönlich. Wir sehen aus einem dürftigen Schema, das die Forsetzung skizziert, daß sie, die entschwundene Gattin des Epimetheus, wiederkommen und eine versöhnende Rolle spielen sollte. Das Ganze ist eine tiefsymbolische Dichtung. Die Brüder Prometheus und Epimetheus verkörpern zwei Seiten der menschlichen Natur, speziell der Goethischen. Wie das auseinanderstrebende und doch sich ergänzende Paar Antonio und Tasso ist Prometheus der praktische Mann der Tat („des echten Mannes wahre Feier ist die Tat“, so charakterisiert er sich selbst), Epimetheus ein Dichter und Denker, ein sinnender, melancholischer Grübler. Erst die Vereinigung beider Richtungen wird der Menschheit den Frieden geben. — Die ausgeführten Partien zeigen Goethe auf der Höhe seiner sprachlichen Vollendung. Zwar gebietet der Sechzigjährige nicht mehr über die quellende Frische und köstliche Anschaulichkeit eines jugendlichen Dichters, aber in der Form der Rhythmen, die sich jedem Gefühl anschmiegen, und in der Schöpfung wunderbarer Wortbildungen zeigt sich der Meister unserer Sprache. Das Studium der antiken Tragödie hat hier, wie in allen gräzisierenden Dich-

Digitized by Google

tungen Goethes, die deutsche Verskunst bereichert und geadelt. Mit Recht sagt Scherer, das Fragment gehöre zu dem Schönsten und Eigentümlichsten, was wir von Goethe besitzen. Mit Pandora schließt der Dichter seine Ausgabe letzter Hand. Die Schlußworte des viel zu wenig bekannten Gedichtes sind das letzte Vermächtnis Goethes an sein Volk. Darum setzen wir sie hierher:

„Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben;
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren!"

Als der Dichter die Pandora abschloß, lag Iphigenie in ihrer vollendeten Gestalt bereits zwanzig Jahr hinter ihm. Wir wissen, welche Enttäuschungen er damit selbst seinem engeren Freundeskreise bereitete, wir haben aber alle die sittlich und ästhetisch läuternde Kraft dieser Dichtung an uns erfahren. Hier hat die Antike, nicht sklavisch nachgeahmt, sondern im Geist einer humaneren Weltanschauung begriffen, ihren höchsten Triumph gefeiert. Mit glücklichem Griff wählte der Dichter eine Frauengestalt, die ihm homogen war. Eine Medea wie überhaupt einen dämonisch veranlagten, vulkanisch ausbrechenden und zerstörenden Charakter hätte er nicht nachschaffen können: in Euripides' Iphigenie lagen die Keime, die Goethes weiblicher Genius beleben und entfalten konnte. Jede Vergleichung des antiken mit dem modernen Dichter, die den einen auf Kosten des andern lobt oder tadelt, verfälscht die richtige Betrachtung. Es handelt sich nur darum, zu begreifen, was jeder gewollt und was er erreicht hat. Schon

Digitized by Google

früher wurde festgestellt, daß die Idee beider Stücke verschieden ist: dort die Heimführung der Schwester und die Entführung des Götterbildes, hier die Entsühnung Orests. Dort beherrscht der Gegensatz zwischen den rohen Barbaren und den Götterkindern eines begnadeten Volkes die Handlung, hier ist mit der edlen Gestalt des Thoas das Niveau aller Beteiligten auf die gleiche Höhe gehoben und damit erst die Möglichkeit des köstlichen Ausgangs geschaffen. Was gibt es Herrlicheres und Erlösenderes als des Skythen „Lebt wohl!“ Aber man soll dem Griechen den Schluß seines Stückes darum nicht zum Vorwurf machen, ebensowenig, daß Iphigenie bei ihm hat Menschen opfern müssen, während Goethe dieses Schauerliche eben durch jene Veredelung des Skythen vermieden hat. Und wie der Geist einer durch das Christentum verwandelten, durch die Arbeit langer Jahrhunderte gehobenen Zeit in der Seele und in der Sprache ihres größten Dichters den vollendetsten Ausdruck findet, wie seine Iphigenie ein Engel, eine Heilige wird, wie Wahrheit und selbstlose Liebe alle menschlichen Gebrechen entsühnt, das alles lag freilich außer dem Vermögen der Griechen, und das beim Lesen oder Hören immer wieder zu empfinden, ist unser Glück. Was aber Goethe den Griechen allein verdankt, das ist der Adel der Form; man vergleiche darauf hin nur den „einzigen Götz“ mit der Iphigenie. Seit ihr tragen alle seine Dichtungen das hellenische Gepräge.

Als er in Italien den Prosaentwurf der Iphigenie in Jamben umgoß, ließ ihn die Gestalt der Heldin nicht los. Er selbst war den Nebeln, der Kälte eines kimmerischen Landes entronnen und atmete auf unter der hesperischen Sonne. Das muß der Anstoß

Digitized by Google

für die Idee einer Iphigenie in Delphi gewesen sein. Wie alle seine Gedichte aus persönlichen Erfahrungen geboren sind, so konnte er sich in Italien mit der Iphigenie vergleichen, die nun aus wüster Barbarei nach Hellas heimkehrt. Er kannte aus der 137. Fabel des Hyginus das Argument einer altgriechischen Tragödie — vielleicht des Sophokles —, in der dargestellt war, wie die mit Orest und Pylades heimkehrende Iphigenie in Delphi unerkannt mit der Schwester Elektra zusammentrifft. Elektra, durch einen falschen Bericht getäuscht, hält Iphigenie für die Mörderin des Bruders, entreißt dem Altar des Gottes einen Feuerbrand und will Iphigenie die Augen ausbohren. Da tritt im letzten Augenblick Orest dazwischen und verhindert das Entsetzliche. Goethe hat, noch wirkungsvoller, das Tyndaridenbeil gewählt, das Elektra Apollo in Delphi weihen wollte. Unterm 19. Oktober 1786 verzeichnet er in der italienischen Reise die Fabel des Stückes, wie sie sich ihm „zwischen Schlafen und Wachen" gebildet hatte, dachte es nach seiner Art bis in alle Szenen durch und schreibt an Frau v. Stein, er habe bei der Anagnorisis im fünften Akte „geweint wie ein Kind". Leider ist über dem Tasso und andern Plänen die Ausführung unterblieben. — Was Goethe im Geiste gestaltet, aber nicht in Form und Verse gebracht hatte, wäre gewiß ein Seitenstück zur andern Iphigenie geworden. Der Stoff ließ Spätere nicht ruhen. Im Jahre 1843 dichtete der Philologe K. L. Kannegießer eine dreiaktige Iphigenia in Delphi mit dem Vorspiel Iphigenias Heimfahrt und dem Nachspiel Iphigenias Tod, 1856 brachte im Burgtheater zu Wien F. Halm (Freiherr von Münch-Bellinghaus), der Dichter des Fechters von Ravenna, eine fünfaktige Iphigenie in Delphi zur Aufführung. Sie ist

Digitized by Google

das typische Werk eines Epigonen und doch des Lesens wert. Halm kennt und benutzt das Argument des Hyginus, entnimmt Sophokles Charakterzüge der Elektra und ahmt in jedem Zuge, in Sprache, Bildern und Beiwörtern dem Altmeister Goethe nach: auch das Parzenlied variiert er in einem Lied auf die Hoffnung. Nach dem notwendigen Gang der Handlung müssen die Parteien Iphigenie, Orest, Pylades auf der Rückkehr von Tauris, Elektra auf der Flucht vor Aletes, dem Sohne des Aigisthos, in Delphi zusammentreffen. Motiv für die Ankunft Elektras ist ein Traum: „Nimm das Beil und zieh nach Delphi hin, Orest kommt wieder" sagt lächelnd Klytaimestras Schatten. Das Wahrheitsmotiv, wodurch Goethe den Konflikt mit Thoas löst, wird hier in seiner Kehrseite der Hebel der gesamten Handlung. Orest glaubt, die bedrohte Elektra, von deren Schicksal er gehört hat, nur retten zu können durch Unwahrheit und Verstellung, d. h. durch Bestätigung des Gerüchts, er sei geopfert, und durch eidliche Verpflichtung des Schweigens, das er Iphigenie auferlegt. Elektra, anfangs in freudiger Erwartung und hoffend, die schreckliche Tyndaridenart dem Gotte weihen zu können, muß nach dem Bericht eines Augenzeugen annehmen, die Fremde, von der sie schon getröstet und ermutigt ist, sei die Mörderin des Bruders, und so naht scheinbar unabwendlich die schrecklichste Katastrophe. Hier enthüllen sich nun die Charaktere der Schwestern: Iphigenie ganz Goethes Geschöpf, Elektra ein Atridenblut. Wovor Iphigenie bei Goethe mit Erfolg sich wehrt, daß nicht „der Titanen tiefer Haß auf die Olympier die zarte Brust mit Geierklauen fasse", — dem verfällt die leidenschaftliche Schwester. Als sie gewiß zu sein glaubt, daß Orest tot und diese Fremde die mordbefleckte Priesterin

Digitized by Google

von Taurien iſt, da bäumt ſie ſich auf in wildem Zorn, läſtert die Götter, droht mit ihrem Beil das Bild Apollos zu zertrümmern. Der Schwur, den Oreſt Iphigenien auferlegt hat, bindet der Bedrohten die Lippen. Das Beil ſchwebt über ihrem Haupt. Nur die Gnade der Götter verhütet die Ermordung eines Engels durch die eigne Schweſter: ſie führen Oreſt im letzten Augenblick hinzu.

Zu den Plänen Goethes, welche die Schöpfung ſeiner zweiten Iphigenie verhinderten, gehört u. a. die Tragödie Nauſikaa. Schon auf der Fahrt nach Rom verglich ſich Goethe mit Odyſſeus; als er nach Sizilien kam, tauchte ihm im Anblick der Natur Palermos Scheria, die ſelige Phäakeninſel, und der Garten des Alkinoos auf, alsbald auch eine Tragödie auf der Grundlage der Odyſſee, deren Heldin die liebliche Königstochter war. Solange Goethe im Zauberbann Siziliens weilte, beſchäftigte ihn die Dichtung, ſpäter verblaßte das Bild, und nichts iſt übrig geblieben als einige kurze Anfangsſzenen, einige weitere Bruchſtücke und ein Szenarium mit dürftiger Inhaltsſkizze. Scherers ſchöner Rekonſtruktionsverſuch läßt ahnen, welchen Verluſt auch dies ungeborene Drama bedeutet. — Alle dramatiſchen Arbeiten Goethes ſeit der Iphigenie ſtehen unter dem Zeichen von Hellas: der auch Fragment gebliebene Elpenor, die natürliche Tochter und der zweite Teil des Fauſt. Iſt die Fabel des Elpenor auch frei oder in Anlehnung an ein chineſiſches Stück erfunden, ſo zeigt doch die Namengebung und der Adel der Form den helleniſchen Charakter. Die natürliche Tochter, als mehrteilige Tragödie und großzügiges Weltbild gedacht und auch nur in ihrem erſten Teil vollendet, folgt zwar in der Perſonenbezeichnung den Neigungen des alternden Dichters zum Typiſchen, doch

Digitized by Google

erkennt man auch hier die Nachahmung der Antike. Die ahnungsschweren Worte des Herzogs an seine Tochter Akt I, Szene 6: „Hier will ich her" usw. sind eine Reminiszenz aus dem Anfang des Ödipus auf Kolonos.

Aber weit charakteristischer zeigt sich diese Einwirkung im zweiten Teile des Faust. Hier gibt die Gestalt Helenas dem dritten Akt ein völlig antikes Gepräge. Schon das Volksbuch von Doktor Faust läßt ja das schönste Weib der Welt als Spukgestalt auftreten. Nach der Absicht Goethes und der Ansicht Schillers mußte Helena den Mittel- und Höhepunkt des zweiten Teiles bilden. Goethe hatte den herrlichen Monolog im Anfang des dritten Aktes 1800 gedichtet, und der Freund schrieb ihm darüber: „Der edle, hohe Geist der alten Tragödie weht aus dem Monolog einem entgegen", und dann: „dieser Gipfel, wie Sie ihn selbst nennen, muß von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen." Wieweit dies Ziel erreicht oder vielmehr nicht erreicht ist, haben wir hier nicht zu untersuchen. Ebensowenig, ob der an sich großartige Gedanke, die Vermählung des klassischen und romantischen Ideals, symbolisch durch Helena und Faust verkörpert, dramatisch überhaupt lebensvoll darstellbar ist, noch weniger, ob die wunderliche Erfindung des Euphorion-Byron, sein phantastischer Ursprung und Tod, jemals den gewünschten Eindruck machen wird. Wir haben nur den Spuren der antiken Einwirkung nachzugehen. Da zeigt sich nun, daß Goethe das Motiv von Helenas Auftreten nicht frei erfunden, sondern den Troerinnen des Euripides entnommen hat. Bei dem Griechen erscheint als Gefangene oder vielmehr Erbeutete auch Helena, die Ursache und der Preis des unseligen Krieges, in ihrer

Digitized by Google

wollen, alles bezwingenden Schönheit. Sie ist Menelaos zugesprochen, und dieser will sie steinigen lassen. Da zeigt sie ihre Macht. Sie erreicht, daß sie zunächst mitfahren darf. Menelaos aber will sie in Sparta töten lassen zum warnenden Exempel für alle Frauen, die Scham und Ehre nicht kennen. (Wir sehen schon, sie wird ihn auch dort bestricken, wiewohl es Goethe so nicht verstand.) Diesen Versen 1055 ff. verdankt Goethe das Motiv des Auftretens seiner Helena. Dem Euripideischen Stück ferner entstammt der Chor gefangener Troerinnen, dem Studium der antiken Tragödie überhaupt die herrliche Form. Goethe schwelgt förmlich in den Versmaßen, wie sie besonders Euripides liebt. Für den Dialog wählt er den jambischen Trimeter im Wechsel mit dem von Sophokles selten gebrauchten trochäischen Tetrameter, in den Chormetren reihen sich Glykoneen, anapästische, kretische und frei erfundene Maße, und ganz wundervoll ist es, wie dem phantastischen Übergang aus der klassischen in die romantische Zeit entsprechend an Helenas Ohr der unbekannte Klang des Reims schlägt, wie sie den Wohllaut empfindet, und ihr Faust die Übung der Reimkunst spielend beibringt. So schlägt der Dichter denn auch mit wunderbarer Intuition die Brücke vom klassischen ins romantische Land.

Goethes antikisierende Richtung hat die dramatische Produktion der Deutschen, die im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts lawinenartig anschwoll, zwar nicht beherrscht, aber doch beeinflußt. Sogar das Haupt der romantischen Schule, A. W. Schlegel, entschloß sich, ein Seitenstück zur Iphigenie zu liefern, und das mit der ausgesprochenen Absicht, Euripides zu verbessern. Das Resultat war der Jon (1802). Die Prüfung dieses Stückes zeigte, daß auch ein

Digitized by Google

genialer Übersetzer und Kritiker, ein feiner An- und Nachempfinder noch lange kein wahrer Dichter ist. Schon in der Wahl des Stoffes vergriff er sich. Die religiösen und politischen Voraussetzungen des Atheners durfte ein moderner Nachdichter für uns nicht aufstellen, und damit fiel das ganze Sujet. R. Haym hat vollkommen recht: „Wir glauben weder an Apollo noch an Athene, sondern in erster Linie an die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der ehelichen Liebe, an weibliche Keuschheit und männliche Ehre. Wir danken für ein solches ‚heroisches Familienglück'." Bei Euripides wird der kinderlose König Xuthos in dem Wahn erhalten, Jon sei sein Sohn. Das muß uns verletzen, nicht aber — eben unter jenen Voraussetzungen — die Athener. Seine Gemahlin Kreusa, die eingeborne Königstochter, hat Jon als Jungfrau von Apollo empfangen, und wenn sich der Fremdling Xuthos glücklich schätzen darf, auf den Thron Attikas zu sitzen, so ist nunmehr durch die Auffindung des jungen Jon der Stammbaum gesichert und gar noch durch Götterblut. Was brauchte Xuthos die Wahrheit zu wissen! Schlegel nun dichtete einen fünften Akt hinzu, in dem er Apollo mit einer Erklärung auftreten läßt, die jenen Wahn allerdings zerstört und uns von dem peinlichen Gefühl befreit, daß ein Mann endgültig belogen ist, die aber das Stück geradezu verdirbt. Denn noch widerwärtiger ist es für uns, wenn der Gott hier vor Xuthos in der Erinnerung an „die schöne Lust" schwelgt, „die ihn noch entzückt". Alle Eleganz und Glätte der Form konnten trotz Goethes Protektion schon die zeitgenössischen Beurteiler nicht über die inneren Mängel hinwegtäuschen. — Noch weniger Erfolg hatte F. Schlegel mit seinem Alarcos, wenn er auch mit der anmaßenden Verheißung einer „Tra-

Digitized by Google

gödie im antiken Sinne des Worts, vorzüglich nach dem Ideal des Äschylus, aber in romantischem Stoff und Kostüm" auftrat. Künstliche Trimeter, Trochäen und Anapäste machen eben keine Dichtung.

Was den beiden Brüdern fehlte, war ihrem halbromantischen Genossen Hölderlin gegeben. Der Dichter des Hyperion, dieser phantastische Träumer und schönheitstrunkene Schwärmer für ein erträumtes hellenisches Ideal, hat eine Tragödie „der Tod des Empedokles" begonnen, von der zwei Akte, freilich nicht abgeschlossen, und andere Bruchstücke nebst Studien vorliegen. Wer die ausgeführten Partien liest, wird tief bedauern, daß dem Unglücklichen die Kraft zur Vollendung fehlte, ehe den kranken Geist die Nacht des Wahnsinns umhüllte. Denn dies allerdings wäre ein aus dem Geist der Antike geborenes und doch originelles Seitenstück zur Iphigenie geworden. Der sizilische Denker, der sich in den Ätna stürzt, ist wie Hyperion niemand anders als der Dichter selbst. Die Tragik des Vorwurfs beruht darin, daß ein genialer Philosoph und Naturforscher die Geheimnisse des Alls durchdringt, sich über die Götter und die Natur erhebt und an seiner Hybris zugrunde geht. „Mein ist die Welt und untertan sind alle Kräfte mir . . . Was sind die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht verkündige?" Die Strafe aber vollziehen nicht die Götter. Der Umschlag und die Katastrophe erfolgen aus ihm selbst heraus. „Heilige Natur, verachtet hab ich dich und mich allein zum Herrn gesetzt, ein übermütiger Barbar! . . . Ich allein war Gott und sprach's im frechen Stolz heraus." So geht er in den Tod. Prometheischer Trotz mit deutlichen Anklängen an Goethe, pantheistisch-mystischer Tiefsinn, hinter dem freilich schon der Wahnsinn lauert, die prachtvollsten

Digitized by Google

Gleichnisse, welche die geheimsten Regungen der Seele magisch beleuchten, adlige Form und Sprache erheben dieses Fragment auf die gleiche Stufe mit den besten Schöpfungen unsrer großen Dichter.

Das kann man von der Legion der gleichzeitigen und folgenden klassizistischen Dramen dieser Epoche nicht behaupten, mögen sie erhaltenen Mustern nacheifern oder antike Stoffe in hellenischem Geist und in klassischen Formen neu zu gestalten suchen. Weitaus die meisten dieser Dichtungen sind Artefakte und haben weder Leben empfangen noch Wirkung ausgeübt; sie schlummern in Bibliotheken, und nur die großen Literaturgeschichten oder Spezialwerke verzeichnen sie. Wir nennen einige von ihnen, die durch ihren Vorwurf anziehen. Das Vorbild Goethes und der Geschmack der Zeit trieb besonders zur Darstellung von Heroinen, deren Schicksal rührte oder erschütterte. So dichteten eine Niobe v. Schütz, J. Körner, Weichselbaumer, eine Dido der letztere, E. Gehe und A. Schöll, eine Polyxena (nach der Hekabe des Euripides) H. J. v. Collin, Hero und Leander A. J. Büssel und Grillparzer („Des Meeres und der Liebe Wellen"). Eine Klytaimestra schrieb M. Beer, der Bruder des Komponisten. Durch dramatische Kraft und eine Gewalt der Leidenschaft, die freilich zum Schluß ans Tierische streift, erhebt sich über jene Dramen H. v. Kleists Penthesilea, und hohen poetischen Wert hat die Sappho Grillparzers.

Aber kaum hat eine tragische Gestalt die Nachdichter der neueren Zeit mehr angezogen als Medea. Es gibt über zwanzig Dramen dieses Stoffes, vorwiegend italienische und französische. Doch auch die Deutschen haben sich an ihm versucht. Klingers Medea ist bereits besprochen, vor ihm erschien eine

Digitized by Google

Gotterſche als Operntext; die ſpäteren überragt Grillparzers Bearbeitung ſo ſehr, daß ſie neben ihr nicht genannt zu werden brauchen. Grillparzers „Goldenes Vließ" iſt ſchon in den Kanon der deutſchen Schullektüre eingereiht, und dieſe Wertſchätzung einer klaſſiſchen Dichtung verdient das Werk trotz mancher abſprechender Stimmen. „Das goldene Vließ" iſt eine wenn auch kurze Trilogie. Der Titel zeigt nicht nur den gegen das Urbild vergrößerten Stoff, ſondern auch die Idee, welche die drei Teile der Gaſtfreund, die Argonauten, Medea zuſammenhält. Das Vließ iſt die Quelle und das Symbol der Vernichtung für jeden Beſitzer, wie der Nibelungenhort. Seine unheimliche Kraft wirkt bis zuletzt. Der Dichter benutzt es ſchließlich auch, Medeas Abgang nicht wie Euripides zu geſtalten, ſondern ſie nach Delphi gehen zu laſſen, um es dahin zurückzubringen, von wo es ſeine tödliche Laufbahn begonnen hat. Im zweiten Stück, den Argonauten, ſetzt die großartige Darſtellung der Liebesmacht ein, dieſer in das Menſchenleben eingreifenden, den einzelnen ſouverän beherrſchenden Gewalt, die des heroiſchſten Willens ſpottet. Ihr erliegt der verwegene Kondottiere Jaſon wie die wilde und doch ſo tief empfindende Tochter von Kolchis. Sie muß ſehenden Auges dem Geliebten in ihr Verderben folgen, mag auch darüber Bruder und Vater zugrunde gehen. Das ahnen wir auch ohne die Prophezeiung des Vaters, die Medea ſich in einer erſchütternden Stunde ins Gedächtnis zurückruft. Im Gang der Handlung ſeiner Medea, des dritten Teils der Trilogie, folgt Grillparzer dem antiken Dichter, die Durchführung aber zeigt ſtarke Abweichungen. Aus dem kalten Rechner Jaſon des Euripides iſt ein gebrochener Mann geworden. Die

Digitized by Google

Abwendung aller Griechen von dem einst gefeierten Helden hat seine Kraft gelähmt; er ist froh, eine alte Jugendliebe wiederzufinden und sich unter dem Schutz eines mächtigen Königs neu betten zu können. Die einschneidendste Veränderung Grillparzers bildet jedoch die Einführung von Kreons Tochter Kreusa, eben jenes Jugendtraumes. Euripides hält sie absichtlich im Hintergrund, gibt ihr ja nicht einmal einen Namen, denn die Heldin in ihrer finstern Größe soll durchaus dominieren. Jene Kreusa aber ist völlig ungriechisch gedacht in ihrer sentimentalen Weichlichkeit, und man würde eine Szene wie jene, wo sie mit schwärmerischem Augenaufschlag oder hold errötend Jasons Erinnerungen lauscht, in einer antiken Tragödie vergeblich suchen. Wenn der Dichter ihr den starken Anteil an der Handlung gibt, so will er Medeas Eifersucht auf die Spitze treiben; wenn Kreusas Zärtlichkeit der Unglücklichen das Letzte raubt, ihre Kinder oder doch deren Liebe, so will er, es ist offenbar, den Kindermord stärker motivieren als Euripides: man hört es aus dem hervorgezischten „Natternbrut“. Als ob das alles nötig gewesen wäre! Doch das soll keinen Tadel gegen den Modernen bedeuten. Unzweifelhaft allerdings: das Dämonische der Heldin, die erdrückende Wucht ihrer Persönlichkeit, der unheimliche und doch so genial getroffene Abgang bei Euripides — alles das ist abgeschwächt, aber erreicht hat der Dichter doch eine erschütternde Tragik und eine Wahrheit in der Darstellung menschlicher Leidenschaften, welche die oft nachlässige Formgebung wenig beeinträchtigt. Psychologisch überaus fein ersonnen sind Einzelzüge wie das Leierintermezzo im zweiten Akt. Wie haben sich die ungelenken Finger abgemüht, ein Jugendliedchen Jasons zu begleiten, das in dem gequälten Kopf nicht haften

Digitized by Google

will! Und dann: zaghaft und beharrlich immer wieder anhebend zu dem in seine Jugenderinnerungen versunkenen Gatten „Jason, ich weiß ein Lied.“ Der aber hört nicht, will gar nicht hören. Ach! und nun sie anfängt, hat sie alles vergessen. Die andre aber soll nicht spielen, lieber zerbricht sie das Instrument und wirft es ihr vor die Füße.

* * *

Wenn die Antike in ihrer Gesamtheit auf Goethes geistige Richtung entscheidend einwirkte und den Charakter seiner späteren Schöpfungen bestimmte, so hat sie seinen großen Freund Schiller, den W. v. Humboldt einmal den modernsten aller neueren Dichter nennt, nur teilweise beeinflußt. Homer und die Tragiker hat er, dem seine Schulbildung das Griechische nicht erschloß, und der auch später nur bis in die Vorhallen dieser Sprache eindrang, aus Übersetzungen kennen gelernt. Aber wie die Herrlichkeit der antiken Dichtung die empfängliche Phantasie dieses idealen Geistes befruchtete, das beweist ja schon ein Blick in seine ästhetischen Abhandlungen und in seine Gedichtsammlung: man denke nur an die Verwertung des Äschyleischen Eumenidenchors in den Kranichen des Ibykus und an die kulturhistorischen Gedichte. Was Wunder, daß sich ihre Spur auch in den Schöpfungen des Dramatikers zeigt. Während seines Liebesfrühlings im Sommer 1788 las er den Freundinnen die Odyssee und griechische Tragödien vor und versprach die Übersetzung ihrer Lieblingsstücke. Das Versprechen erfüllte er im Herbst mit seiner Iphigenie in Aulis und den beiden ersten Szenen der Phoinissen. Letztere sollten noch für ein Originalwerk bedeutungsvoll werden.

Digitized by Google

Als ein wichtiges konstitutives Element entnahm er der antiken Tragödie die Idee des „großen, gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Wir hören seinen Schritt schon im Wallenstein, Thekla spricht es ahnend aus: „Es geht ein finstrer Geist durch unser Haus, und schleunig will das Schicksal mit uns enden", Worte, die wir schon bei Äschylus' Sieben zitieren mußten. Ganz auf diese Idee ist das Drama gebaut, das die Wirkungen der antiken Tragödie auf unsern Dichter am ausschließlichsten zeigt: die Braut von Messina. Während der Arbeit am Wallenstein las er fast den ganzen Sophokles wieder durch, später, 1802, jene vier Stücke des Äschylus in der Übersetzung von Fr. Stolberg. Namentlich diese füllten ihn mit dem höchsten Respekt und erleichterten es ihm, sich in den Geist der klassischen Zeit hineinzuversetzen. So konnte er denn voll stolzer Zuversicht nach Vollendung der Braut an das Urteil seines Freundes Humboldt appellieren und fragen, ob er als Zeitgenosse des Sophokles wohl auch einen Preis davongetragen hätte. Denn diese Tragödie ist mit der ausgesprochenen Absicht gedichtet, es den Alten nach Inhalt und Form gleichzutun und damit das Niveau des modernen Dramas zu heben. Der Nebentitel „die feindlichen Brüder" zeigt nicht minder wie die Handlung, daß Schiller bei der Konzeption nicht allein der König Ödipus des Sophokles vorschwebte, sondern zunächst jene Phoinissen, mit denen er sich übersetzend beschäftigt hatte. Eteokles und Polyneikes sind Kinder des Labdakidenhauses, sie erliegen dem Fluch ihres Vaters. Dasselbe Schicksal erleiden Don Manuel und Cesar. Schiller aber erweitert die Handlung, indem er die Idee des König Ödipus mit ihr verbindet. Diese Tragödie galt schon im Altertum als Kanon,

Digitized by Google

und nirgends tritt die Erbarmungslosigkeit des Schicksals nackter und in ihren Wirkungen verheerender hervor als hier. Das bestimmt denn auch den Charakter der Schillerschen Nachbildung. Freilich versetzt er uns nicht in das Altertum, sondern in das Mittelalter und in ein phantastisches Milieu, das aus heidnischen und christlichen Elementen kühn gemischt ist. An Stelle der Orakel treten Träume, die christliche Kirche herrscht neben orientalischem Spuk. Aber das Christentum bleibt nur äußerliche Form. Überall betont der Dichter die Macht eines geheimnisvollen Schicksals, „und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es selber erbauend vollenden." Ganz wie bei Sophokles. Dazu tritt, was freilich im König Ödipus wenigstens wegfällt, die Wirkung des Fluchs wie in der Labdakidensage. Beide Mächte arbeiten an ihrem unheimlichen Werke. Ein „Dämon treibt sinnlos wütend" die Brüder trotz ihrer aufrichtig gemeinten Versöhnung, „denn verflucht ward der Mutter Schoß, sie sollte den Haß und den Streit gebären". „Ist's Wahl," so fragt Don Cesar die Mutter, „wenn des Gestirnes Macht den Menschen ereilt in der verhängnisvollen Stunde?" Ist es Wahl, daß er, wie auch der Bruder, die leibliche Schwester fleischlich lieben muß? Und so beantwortet der Ausgang die verzweifelte Frage Isabellas: „Wann endlich wird der alte Fluch sich lösen, der über diesem Hause lastend ruht?" mit dem Untergang des Geschlechts. Wobei freilich das berühmte Schlußwort wohl zu beachten ist. Denn aus Schicksal *und Schuld* ist diese Handlung schon in ihrem Ursprung gewoben. Darum wirkt sie auch auf den Zuschauer nicht so niederschmetternd wie der König Ödipus. — Daß der Dichter auch in der Form die antike Tragödie wieder erstehen lassen wollte, zeigt der Chor. Warum aber dieses

Digitized by Google

Experiment schon in der Anlage verfehlt war, wird man aus der Entwicklung des antiken Chors selbst ersehen, die wir früher skizzierten. Ja, Schiller selbst mußte für die erste Aufführung seine Chöre durch Zerlegung der Gesamtdeklamation in den Vortrag verschiedener Sprecher eigenhändig zerstören. Ebenso hat er seine ursprüngliche Absicht, auch den Wilhelm Tell mit Chören auszustatten, glücklicherweise nicht ausgeführt. Schiller ist als Dramatiker ein Suchender geblieben; sein letztes Wort zu sprechen hinderte ihn ein vorzeitiger Tod. Sein Versuch, dem modernen Theater eine Einrichtung aufzuzwingen, die selbst die Alten bald als lästiges Hemmnis empfanden, mußte notwendig mißglücken; daß wir diesem Versuch aber ein edles Kunstwerk verdanken, macht das Können eines großen Dichters.

Unterstützt durch den romantischen Hang der Zeit und den rohen Geschmack der Masse folgte ein Teil der Epigonen den Spuren Schillers, und so schossen die Schicksalstragödien bald wie wucherndes Unkraut hervor. Der tiefe Schicksalsgedanke, wie ihn die Alten gefaßt und Schiller übernommen, bleibt immer mit den höchsten Dingen, mit dem Walten der Götter und den letzten Rätseln des Menschendaseins verknüpft und ist von den Klassikern in seinen furchtbarsten Konsequenzen nur selten dargestellt; zieht man ihn aber hinab in die gemeine Welt des täglichen Lebens, so wird er zu einem Popanz, der wohl Kinder und Narren gruseln, aber denkende Menschen lächeln macht. So entstanden denn die Schauerstücke, in denen ein Geist spukt, in denen immer an demselben Datum ein schreckliches Ereignis eintritt, in denen der blinde Zufall, der Schrecken, der Mord herrscht. Die bekanntesten dieser dramatischen Verirrungen sind „der 24. Februar" von Zacharias

Digitized by Google

Werner, „der 29. Februar" und „die Schuld" von Müllner, „die Ahnfrau" von Grillparzer. An diesen und andern Leistungen ähnlicher Art ist weder Schiller noch das Altertum schuld.

Im übrigen absorbierten während des neunzehnten Jahrhunderts die Wissenschaft, die Technik, die Industrie und die Arbeit an seiner politischen Konsolidierung die Hauptkraft unseres Volkes. Die Theaterbedürfnisse deckten das Erbe der abgelaufenen Literaturepoche und eine mäßige nationale Produktion, die ihre Stoffe nahm, wo sie sie fand, und ebenso in den Formen experimentierte. Von einer merkbaren Einwirkung der Antike ist wenig oder nichts zu spüren. Nur in der jüngsten Gegenwart hat sich ein Wiener Dichter, Hugo von Hofmannsthal, wieder den Griechen zugewandt und Sophokles zwei Tragödien nachgedichtet, bei allem Widerspruch, den sie erregt haben, so originell und schöpferisch in der Auffassung und Sprache, daß sie eine kurze Würdigung erfordern. Es sind „Elektra" und „Ödipus und die Sphinx". Diese Elektra zunächst ruht durchaus auf der Grundlage der Sophokleischen; sie folgt ihrer szenischen Anlage und benutzt die meisten ihrer Motive, natürlich mit Abweichungen, die im wohlerwogenen Plane des Modernen begründet sind. Wer von dem antiken Dichter kommt, wird geradezu erschrecken über das Milieu, in das wir uns versetzt sehen. Es ist, als ständen wir vor einem Raubtierzwinger, in dem die Heldin wie ein wildes Tier gefangen sitzt. Die Handlung spielt nämlich in dem Hof des Palastes; er ist der Kerker Elektras. Hereindunkelnder Abend, bald Nacht, denn im Dunkel geschehen die schwarzen Taten. Blutiger Fackelschein erhellt die Szene mit düsterm Licht, blutrote Flecken spielen auf dem Hofpflaster. Blutdunst schwängert die Luft,

Digitized by Google

schwüle Brunst erfüllt die Menschen, sie atmen in einer Atmosphäre von Wollust und Grausamkeit. Der Dichter wirft sie in ein Zeitalter zurück, das griechisches Maß, griechische Harmonie noch nicht kennt. Wie ein Tier duckt sich die Heldin in einen Winkel, springt heraus, „heult", „faucht wie eine Katze". Der Rachegeist dieses unheimlichen Wesens, das doch selbstlos ihr Alles dem Schatten des Vaters opfert, kann elementarer schwerlich dargestellt werden. Das wirkungsvollste Motiv des Sophokles, die Überreichung der Urne mit der vermeintlichen Asche des Orest, ahmt der Moderne freilich nicht nach und erreicht daher auch nicht annähernd jene herrliche Erkennung. Dafür gelingen ihm zwei Szenen von mächtiger Wirkung: die Begegnung mit Klytaimestra und der Versuch, die Schwester zur Mitwirkung an der Tat zu überreden, da Orest ja tot ist. Dort die Mutter, ein bleiches, gedunsenes, mit Talismanen behängtes Weib, die Verkörperung der Gewissensangst, das nach einem Menschenopfer giert, um schlafen zu können, und unter Elektras tödlichen Phantasien die Qual des Sterbens, die ihr unmittelbar bevorsteht, schon vorher doppelt auskostet; hier die lockenden, in die schwülste Sinnlichkeit getauchten Verheißungen eines um sein Weibesglück betrogenen Wesens an die in strotzender Jugendkraft prangende Chrysothemis, wenn sie helfen will. Welche Gluten sie, die der hohläugige Haß als Bettgenoß ausgesogen, zernagt hat, aus ihrer Phantasie hervorpreßt! Wie durchschauert es uns, wenn sie sagt:

„Schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand
Mit einem reinen Leib ins hochzeitliche Hemd."

Zum Schluß dann, als alles vollbracht ist, die ekstatische Entladung der zurückgedämmten Gefühle in einem

Digitized by Google

schauerlichen Freudentanz, der sie, man weiß nicht, ob in Erstarrung oder in den Tod wirft. Wie die Gedanken, so badet auch die sonst meisterlich gehandhabte Sprache in einer Sphäre gewagtester Sinnlichkeit: man lasse z. B. eine Lieblingswendung wie die folgende auf sich wirken: „Dieser Leib, das dunkle Tor, aus welchem ich an das Licht der Welt gekrochen bin." Immerhin, es spricht ein echter Dichter, der seine Vorlage zu einem Werk von eigenartigem Charakter umgebildet hat. Die meisten Leser, die Goethische Kost gewohnt sind, wird es mit seinen Szenen des Grausens abstoßen, Originalität ihm niemand absprechen.

Das Ödipusdrama Hofmannsthals beruht zwar auch auf den Voraussetzungen des Sophokleischen, gibt aber nicht dessen Handlung wieder. Es führt uns, wie schon der Titel andeutet, in die Vorfabel zurück und stellt den Abschnitt von der Befragung des Orakels durch den jungen Ödipus bis zu seiner Königskürung und Vermählung mit Jokaste in drei Aufzügen dar. Mit Antiope, der greisen Mutter des Laios, führt er eine neue Person ein. Die zerschmetternde Wirkung des Orakels, der Mord, die Intrigen und Kämpfe Kreons um den erledigten Thron, eine ahnungschwere Unterredung zwischen Antiope und Jokaste, das erste sieghafte Auftreten des Ödipus in Theben, die nächtliche Entscheidung am Sphinxfelsen und die Verlobung mit Jokaste auf der unheimlichen Klippe sind die markanten Gipfel der Handlung. Aber nicht sowohl deren Verlauf, als die Zeichnung der Charaktere, besonders soweit sie von Sophokles abweichen, und die Malerei der Stimmung geben der Dichtung ihr Gepräge. Freilich bekennen wir, den Phantasien und Visionen des Dichters nicht auf allen ihren Wegen folgen zu können. Aber was er mit hinreißender Ge-

Digitized by Google

walt der Sprache darstellen will, das wird doch wohl auch dem nüchterner Denkenden klar: wie das Schicksal hier die Kraft lähmt, dort steigert nach seinem Zweck und Ermessen, wie es zwei widerstrebende Menschen zu namenlosem Elend zusammentreibt, wie es überall mit unwiderstehlicher Macht seinen Willen durchsetzt. Ein erschütterndes Bild, dieser königliche Jüngling, dem das Inkubationsorakel, eine Kette grauenhafter Träume, die Seele zerrissen hat; unheimlich die Tat am Hohlweg in der Nacht und dem Grauen einer empörten Natur. Dann Kreon, der „Unhold ohne Kraft", der auch sein Schicksal vorträumt, der den Abenteurer ermorden möchte, aber den Dolch wegwirft, den Ödipus selbst ihm darbietet, daß er ihn als Opfer niederstrecke, und der schließlich den Purpurteppich vor dem königlichen Paar aus eignem Antrieb ausbreiten muß. Diese herrliche Jokaste und ihr unseliger Sohn und Gemahl in der letzten Szene! Das Blut in ihren Adern, das alte, schicksalvolle Blut der Ahnen, ihre Erlebnisse, ihr Gefühl, ihre Ahnungen reißen sie auseinander und treiben sie doch gleich lodernden Flammen zusammen, bis Jokaste „wie eine geknickte Blume über seinen Arm sinkt". Wir können hier die Hauptsache nur andeuten, wollen auch von dem Bedenklichen schweigen, auch von der Brunst der Sprache und den aus Wollust und Grauen gemischten Bildern, die dem Hörer hier wie in der Elektra erweckt werden. Sicher aber wird jeder nach dem Pentheus verlangen, den der Dichter in Aussicht gestellt hat.

* * *

Wir sind am Ende und doch noch nicht ganz. Zwar sehen wir von den Motiven ab, die das antike Drama den bildenden Künsten auch in der neueren Zeit

Digitized by Google

geboten hat, aber auch die strenge Wissenschaft der Philologie hat in unseren Tagen durch die glänzenden Arbeiten des großen Gräzisten v. Wilamowitz die erhabene Welt der griechischen Tragiker weiteren Kreisen aufgeschlossen. Seine Übersetzungen des Äschylus und Euripides sind aus der tiefsten Erkenntnis des hellenischen Geistes und aus der Kraft einer eminenten Sprachbegabung heraus geboren. Selbst dem ganz Modernen, dem die Alten ein längst überwundener Standpunkt sind, wird hier die Ahnung eines sittlichen Ernstes und einer künstlerischen Kraft aufgehen, wogegen seine Zeitgenossen Stümper sind.

Und ein letztes. Noch kann die Elite unsrer Jugend unmittelbar aus den Quellen des Altertums trinken. Die erlesensten Becher kredenzen ihr Homer und die Tragiker. Wer es an sich erfahren hat, wie das Edle und Schöne, das Erhabene und Erschütternde, in einer adligen Sprache verkündet, Herz und Gemüt veredelt, der wird darin nicht die kleinste Wirkung der Antike auf die Gegenwart erkennen.

In Deutschland klirren die Waffen, Technik und Industrie schaffen reale Werte, der Hammer pocht, die Spindel schnurrt, der Ingenieur konstruiert, der Chemiker experimentiert, die Praxis beherrscht die Welt — und es ist gut so. Denn wir sind zu lange Träumer gewesen. Aber wehe uns, wehe der Menschheit, wenn die idealen Werte dahinsänken, ohne die das Leben dem Einzelmenschen für seine Vernunft nur ein dürres Rechenexempel, für Geist und Gemüt eine trostlose Wüste wäre. Zu diesen Werten rechnet bis jetzt noch die hellenische Dichtung.

Digitized by Google

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten und München.
(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

Enrica von Handel-Mazzetti:

Deutsches Recht und andere Gedichte.

8°. Preis elegant gebunden Mk. 3.—.

Die Verfasserin, die durch ihre berühmten Romane „Jesse und Maria" und „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" die staunende Bewunderung der literarischen Welt auf sich gezogen hat, zeigt auch in diesem neuesten Werk eine ganz spezifische Begabung für eine objektive volkstümliche Poesie. Vor allen die erste größere Dichtung, die der Sammlung den Namen gibt, offenbart eine so vollendete Fähigkeit, den alten Volksballadenton zu treffen, wie sie ähnlich in der deutschen Literatur noch nicht dagewesen ist.

Jesse und Maria.

Ein Roman aus dem Donaulande.

12.—13. Tausend.

Luxus-Ausgabe (zwei Bände) eleg. gebunden M. 10.—.

Billige (ungekürzte) Ausgabe (ein Band) geb. M. 6.—

Der Kunstwart: Hier ist ein Buch, das auch von uns als ein Meisterwerk anerkannt werden darf und dabei ein duldsam, vornehm und freigesinntes, ja ein wahrhaft edles Buch.

Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr.

Kulturhistorischer Roman.

6.—7. Tausend.

Elegant gebunden Mk. 6.—.

Tägliche Rundschau: Ein Buch von zündender Wirkung, hervorragend in seiner klassischen Eigenart, eine hochbedeutende künstlerische Leistung in Anlage und Ausführung, ein Meisterwerk dichterischer Erzählung mit historischem Hintergrund.

Digitized by Google

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten und München.
(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

Mit Moritz von Schwind ins Märchenland. Ein Buch für die Jugend und ihre Freunde von **Johanna Arntzen.** Mit zahlreichen Vollbildern und Textillustrationen nach Originalzeichnungen von **Moritz von Schwind.** 4°. Preis geb. M. 3.—.

So naheliegend der Gedanke ist, die Kunst Schwinds für die Jugend zu verwerten; in dieser Form ist er noch nicht verwirklicht worden. Wie die Herausgeberin im Vorwort erklärt, will sie damit zugleich ganz unaufdringlich ein Stück ästhetischer Erziehung leisten, indem sie anleitet, sich den Inhalt von Schwinds poesieverklarten Schöpfungen an der Hand der in ihrem Geist erfundenen und erzählten Märchen mitta ig anzueignen Ein schönes, gehaltvolles und in mehr als moralischem Sinne lehrreiches Jugendbuch.

B. Wieman

Bosnisches Tagebuch. Mit zahlreichen Orig.-Illustrationen. 8°. Eleg. geb. M. 4.50.

Alles so ursprünglich einfach und schlicht, so aus dem frischen lebenswahren Eindruck unverfünste t und kinderleicht herausgesagt, daß es den meisten am Ende gar nicht mehr Kunst scheint, was doch höchste und letzte Kunst ist, gleichsam mit der Persönlichkeit verknüpfte, ihr unmittelbar entwachsende Kunst.

Er zog mit seiner Muse. Mit Buchschmuck von Fr. Hecker. 2. Aufl. Eleg. geb. M. 3.50.

Alle Freunde stiller, sinniger Lebensbetrachtung und echten Humors werden diesem von Kunstlerhand mit reizenden Federzeichnungen auch fürs Auge belebten Buche eines Dichters reine Stunden des Genusses verdanken.

A. Fogazzaro

Die Kleinwelt unserer Väter. Roman. Aus dem Italienischen übersetzt von M. Gagliardi. Mit einer biographischen Einleitung und dem Bildnisse Fogazzaros. 3. Auflage. 514 Seiten. Eleg. geb. M. 4.50.

Die Kleinwelt unserer Zeit. Roman. Einzig berechtigte Übersetzung aus dem Italienischen. 2. Auflage. 8°. 418 Seiten. Eleg. geb. M. 4.50.

Fogazzaro ist ein Meister der Kleinmalerei, ein Meister des Humors. Ein Dichter voll emporstrebender Kraft und ebenso großer künstlerischer wie volkstümlicher Bedeutung.

Graf L. N. Tolstois Leben und Werke. Seine Weltanschauung und ihre Entwicklung von **Dr. J. K. Staus.** 8°. Mit Originalillustrationen. eleg. geb. M. 5.50.

Das erste Werk, das vom positiv christlichen Standpunkte Tolstois Lehren und Anschauungen umfassend sachkundig und streng sachlich darlegt. Der theologisch wie philosophisch gebildete Verfasser ist ein Landsmann Tolstois.

Maria Stuart, Königin von Schottland 1542—1587. Nach den neuesten Forschungen und Veröffentlichungen aus Staatsarchiven dargestellt von **Charlotte Lady Blennerhassett.** 8°. Mit Originalillustrationen, eleg. geb. M. 5.20.

Die durch ihre gediegenen Untersuchungen über die englische und französische Geschichte längst rühmlichst bekannte geistvolle Verfasserin zeichnet mit sicherer Stoffbeherrschung und gründlichster Sachkenntnis das Leben und das traurige Ende Maria Stuarts und gibt mit geradezu m sterhafter Objektivität ein interessantes Bild der damaligen Zeitverhältnisse.

Ver

Mo

Bez

DUE JUN -8 34

ten.
der
zur
von
und
vom

Digitized by Google

Class 1569.08
Das griechische drama und seine wir
Widener Library 005932981
3 2044 081 359 325

Digitized by Google